ВЛАДИМИР ВЕЙДЛЕ

О ПОЭТАХ И ПОЭЗИИ



В. ВЕЙДЛЕ

О ПОЭТАХ И ПОЭЗИИ

YMCA-PRESS
11, rue de la Montagne Ste Geneviève
Paris 5e

ТОГО ЖЕ АВТОРА :

Умирание искусства. Париж. 1937 (распродано).

Вечерний день. Отклики и очерки на западные темы. Изд-во имени Чехова. Нью-Иорк. 1952.

Задача России. Изд-во имени Чехова. Нью-Иорк. 1954.

Безымянная страна. (Книга о нынешней России и о России). YMCA-PRESS. Париж. 1968.

После «Двенадцати». Приношение кресту на могиле Александра Блока. YMCA-PRESS. Париж. 1973.

La Russie absente et présente. Gallimard. Paris. 1949.

Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts. Gallimard. Paris. 1954.

Les icônes byzantines et russes. Deuxième édition. Electa. Milan. 1962. épuisé.

Arti e lettere in Europa. Unità nella diversità. Ferro. Milano. 1965.

Mosaici veneziani. Electa Editrice. 1956.

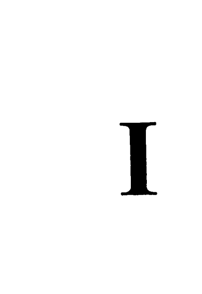
Mosaici paleocristiani e byzantini. Electa Editrice. 1954.

ОГЛАВЛЕНИЕ

I

II

III



I

ПОХОРОНЫ БЛОКА

Кое-где вдоль Невского на домах были расклеены белые бумажки. Выйдя из вокзала я почти сразу их заметил, подошел к одной из них и прочел мелким шрифтом напечатанное извещение: умер Александр Блок, панихиды тогда-то, погребение там-то, тогда-то.

Сорок лет прошло с тех пор (Боже мой, теперь уж и пятьдесят). Было девятое августа. Три дня я провел в поезде: в Петербурге не был с апреля. Надо было занести вещи домой. Оттуда я пошел прямо к нему на квартиру.

Тогда я еще только собирался стать писателем. Никогда у него не был, не встречался с ним, да и видел только два раза издали, когда он читал стихи; один раз «Под насыпью, во рву некошенном» и еще что-то из третьего тома, другой раз недавно, перед самым моим отъездом, третью главу «Возмездия». Неподвижный, сухощавый, прямой, он читал своим глуховатым голосом ровно, почти не меняя интонаций, и все же с предельной их точностью и выразительностью.

Отец лежит в «Аллее роз»
Уже с усталостью не споря,

читал, как этого больше никто не прочтет. Такого чтения стихов и раньше мне слышать не доводилось, и позже не довелось.

Вид у него и тогда уже был измученный, обреченный. Но теперь его нельзя было узнать. Это темножелтое, кости да кожа, чужое лицо в гробу... Похожим могло быть разве что лицо рембрандтовского блудного сына в Эрми-

таже до того, как он склонил колени и припал к груди отца.

Панихида только что кончилась. В полутемной комнате оставались близкие, женщины с платками у глаз, в глубоком трауре. Но были и такие как я, знавшие его только по стихам. Я постоял немного, подошел, нагнулся над ним, поцеловал его сложенные на груди руки и вышел поскорей на лестницу.

Потом мы его хоронили; десятого; на другой день. «Мы», то есть все в тогдашнем Петербурге, кто был причастен к литературе и просто кому дорог был Блок и дорога была поэзия. Нас было много. Гроб мы несли на руках, сменяясь по четверо, от дома на Офицерской до Смоленского кладбища. Вспоминая об этом, слышу внутри себя его голос, читающий «Возмездие» и одновременно чувствую на плече тяжесть его гроба. Два раза со мной рядом нес его Андрей Белый, и мне казалось, что своими водянистыми, зелено-прозрачными глазами он глядит прямо перед собой и не видит никого и ничего. Помню бледность Ахматовой и ее высокий силуэт над открытым гробом, в церкви, после отпеванья, когда мы все еще раз подходили и прощались с ним.

На следующее утро я пошел к нему на могилу, но еще издали увидел сухонькую фигурку в черном, склонившуюся у креста. Кто же, как не мать его, могла так самозабвенно плакать и молиться? Лучше было уйти, горю ее не мешать.

⁂

Не было поэта после Пушкина, которого так любили бы у нас, как Блока. Но надгробное рыдание наше — за всю страну и отозвавшееся по всей стране — значило все-таки не одно это, не одним этим было вызвано. Провожая его к могиле мы прощались не с ним одним. С его уходом уходило все ему и нам самое дорогое, все, что сделало его тем, чем он был, — и нас вместе с ним; то, чем и мы были живы. Мы хоронили Россию. Не Россию российского государства, хоть и была она тогда разгромлена и унижена, и не Россию русских людей, а другую, невидимую Россию, ту, что становится ощутимой в слове и сквозь

слово. Неся его гроб мы не думали, что русской земле угрожает гибель. Невидимая Россия — нечто как будто и неуязвимое, но вместе с тем, как стало теперь ясно, и более хрупкое, чем видимая. Пусть и не вполне это сознавая, мы скорбели именно о ней. Мы не предполагали, конечно, что больше не будет выходить книг, что литература кончится, или хотя бы, что не будут больше писать стихов (понимая, что всего высказываемого стихами прозой высказать нельзя). Мы только думали, что общий смысл всего публикуемого в стихах и прозе начал уже меняться, и что смерть Блока — нечто очень важное в ходе этих перемен.

Что бы мы ни думали, каждый в отдельности, это оставалось общей нашей думой. Перемены были таковы, что в их результате — мы это видели и Блок это видел, стал это видеть, мы знали, в последние два года перед смертью — намечался полный разрыв не с одним лишь государственным и общественным строем нашего прошлого, но и с той любимой нами невидимой Россией, которой перемены эти сулили, если не истление, то немощь и немоту. Всей русской письменности предстояло жить в таких условиях, в каких она никогда раньше не жила, ей грозила неволя, какой она никогда, хотя бы и в худшие, давно прошедшие времена, не знала. Настоящего представления об этой новой неволе у нас тогда еще не было. Свобода слова в то время еще не совсем была отменена. Нельзя было высказывать политических мнений слишком для власти неприятных, но на другие темы можно было писать и печатать почти все, что угодно, а главное еще не давалось положительных распоряжений насчет того, о чем — да еще и как именно — следут писать. Эта относительная свобода не сразу исчезла и после смерти Блока, удержалась до средины, а в жалком остатке и до конца двадцатых годов. Однако, предвидеть это исчезновение можно было давно, — или предчувствовать, даже и не обладая тем особым внутренним слухом, который у Блока был неотделим от его поэтического дара. Пушкинская его речь «О назначении поэта», и прежде всего о свободе поэта, произнесенная всего за полгода до его кончины и повторенная три раза, была самым точным и для всех очевидным выражением этого предчувствия.

От предчувствий такого рода он и занемог, от них и вкус к жизни потерял; и еще оттого, что пришли они к нему все-таки слишком поздно. Слушал он, слушал «музыку революции» и других призывал слушать, а этого в ней не расслышал. Когда именно он стал это слышать, никто в точности не знал, не знает и теперь, но что услышал, это было известно всем сколько-нибудь к нему близким и всем, кто с этими близкими был знаком, а после пушкинской речи в этом и вообще нельзя было больше сомневаться. Шедшие за его гробом не сомневались, но и никто из них, я думаю, не истолковывал того, что с ним произошло, так лубочно, как это делалось иногда впоследствии. Мы знали: от «Двенадцати» он не отрекся. Возвращения к прошлому, столь ненавидимому им, справедливо или нет, он желать не мог. В «Записке» о своей поэме, помеченной 1-ым апреля 1920-го года, впервые опубликованной в 1922-ом году и которую столь неохотно и с такими пропусками печатают в советских изданиях, он высказывается вполне ясно: «Поэма написана в ту исключительную, и всегда короткую пору, когда проносящийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства; в море человеческой жизни есть и такая небольшая заводь, вроде Маркизовой лужи, которая называется политикой; и в этом стакане воды тоже происходила тогда буря — легко сказать: говорили об уничтожении дипломатии, о новой юстиции, о прекращении войны, тогда уже четырехлетней! — Моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги встали радугой над ними. Я смотрел на радугу, когда писал «Двенадцать»; оттого в поэме осталась капля политики». После чего он спрашивает себя о будущем поэмы, но тут же замечает: «Сам я теперь могу говорить об этом только с иронией». Отчего же «теперь» с иронией? Оттого что понял: то будущее, ради веры в которое написана поэма, еще во всяком случае очень далеко, а путь, по которому решено идти к нему таков, что он то как раз и делает это будущее недостижимым или для поэта неприемлемым. В пушкинской речи он говорил, не в прошедшем времени, а в настоящем, о чиновниках, «которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу». И все мы слышали или

читали, все мы помнили слова, сказанные им в той же речи: «Поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл».

Мария, нежная Мария
Мне пусто, мне постыло жить...

как мы можем теперь прочесть в поздних черновиках «Возмездия». Но мы и тогда знали, почему он умер. И знали, что его не уберегли. Знали, как тяжело ему было последние годы от всего, что творилось кругом, от всего, что он почувствовал, услышал вопреки и наперекор «Двенадцати», так тяжело, что эта душевная боль привела его к болезни или помешала бороться с ней и ускорила его кончину. Знали также, что когда он слег, стали хлопотать о его выезде заграницу для леченья, и что разрешение на этот выезд долго не приходило, а пришло, когда он умирал. Знали о встрече, которую приготовили ему за три месяца до смерти, в московском Доме Печати, молодые и называвшие себя революционными литераторы, кричавшие ему, уже больному, что стихи его — никому не нужное старье, и сам он — живой труп, мертвец. Слова эти он принял как правду: да, мертвец. Сам в письме написал: «Россия меня слопала, как глупая чушка своего поросенка». Та ли это была Россия, которая его родила? В этой России, съевшей или заспавшей его, много ли места осталось для русской поэзии?

Наша грусть от всего этого не становилась светлее. Нет, не одного его провожали мы в тот день на кладбище. Издалека, со стороны ничего не стоит, разумеется, сказать, что грусть наша была преувеличена, опасения напрасны. Разве со смертью Блока перевелись на Руси поэты? Он был драгоценнейшим — и младшим — в том их поколении, которое создало наш «серебряный век»; но разве следующее, шедшее на смену поколение не расцвело как раз к тому времени, когда его не стало? Разве Ходасевич, Ахматова, Мандельштам, Цветаева, Пастернак не в двадцатые как раз годы дали лучшее или многое из лучшего, что ими было вообще написано? А Есенин? А Маяковский? Да еще и другие. И не одними ведь стихами живет литература, а проза после 21-го года разве не была ин-

тересной и живой? На это, мне кажется, я могу ответить от имени всех, кто вместе со мной шел за гробом Блока и с тревогой думал о будущем: да, эти возражения и нам казались вескими, мы и сами утешались ими; после похорон утешались, но именно тогда, в двадцатых годах, в начале двадцатых годов. Позже утешаться ими становилось все трудней. Двадцатые годы двигались в очень определенном направлении: от стихийных бедствий и бессистемных свирепств к систематическому искоренению всех попыток мыслить по своему и всякой возможности делать свободно свое писательское дело. Символически — и вполне точно по датам — это можно выразить так: двадцатые годы шли от расстрела Гумилева к самоубийству Маяковского. И середину их тоже весьма точно можно определить: это год, когда повесился Есенин.

Угасание Блока было предвестием. Через три недели после его смерти пристрелили Гумилева: как политического врага; в его лице была убита несогласная с революцией поэзия. В лице Есенина покончила с собой революционная, но обманутая революцией крестьянская, пусть и несбыточная, мечта. В лице Маяковского поэзия, всего теснней связанная с революцией, но полностью исчерпанная и упершаяся в тупик, сама на себя наложила руки. К тому времени Мандельштаму, Ахматовой, Пастернаку заткнули рот, а Ходасевич, Цветаева были заграницей, и в Россию их стихов не пропускали. Проза к тому времени становилась там все менее живой, а советская литература следующего десятилетия, сравнительно с предыдущим, вся в целом представляется в высшей степени серой и казенной. О дальнейшем не говорю ничего, но неудивительно, что с середины пятидесятых годов молодое литературное поколение так жадно стало тянуться к двадцатым, или к Пастернаку, прославленному уже тогда, и некоторым его сверстникам. То поколение было последним, которому дано было высказать свое, вместо того чтобы полусвоими словами пересказывать чужое. Те годы, двадцатые, — для нынешней молодежи, это годы, когда слово не было еще удушено. Только это все-таки годы, когда его удушали и удушили.

Нет, наше чувство было верным, когда, оплакивая Блока, мы скорбели не о нем одном. И тем более оно было

верным, что и тогда уже очерчивалось, а вскоре и совсем определилось то разделение русской литературы надвое, которое, конечно, ни частям, ни целому счастья принести не могло. Для всех пишущих по-русски оно было и есть несчастье. Литературу нашу оно калечит, и если что в нем хорошо, то разве лишь то, что две ее части калечит оно по-разному. Никто не может судить и тем более осуждать, ни тех, что ушли, ни тех, что остались. Одни знали, что нельзя им оставаться, другие, что нельзя им уходить. Слава Богу еще, что некоторые из оставшихся написали как-никак, хоть почти и чудом иногда, то, чего не написали бы, если бы не остались (например «Доктора Живаго»). Слава Богу, что некоторые из ушедших завершили свое писательское дело или все же написали то, чего не написали бы, «Жизнь Арсеньева», например, если бы не ушли, — хотя бы потому, что жизнь их кончилась бы раньше. Там литературу нашу (усердней всего поэзию) душили; здесь она задыхалась от узости круга, в котором пришлось ей жить: писательского, читательского, вообще русского, при разбросанности и относительном немноголюдьи нашего зарубежья. Быть может когда-нибудь соберут ее черепки по обе стороны рубежа, отбросят рабское, хилое, пустое, и тогда увидят, что все же не две их было, что она была одна. Одна, как ее еще видели те, что потом ушли, и те, что остались, когда вместе хоронили Блока.

⁂

Принесли мы Смоленской Заступнице,
Принесли Пресвятой Богородице
На руках во гробе серебряном
Наше солнце, в муке погасшее...

Во всей истории нашей не было таких похорон. Пушкина тоже не уберегли. Пушкина любили. Но прощаясь с Пушкиным, прощались все же только с ним. Тут было другое прощание; оно продолжается по сей день. И если бы, после стольких лет, Бог весть какими судьбами, повстречался я снова с Анной Андреевной Ахматовой, или наши тени повстречались в Елисейских полях, я уверен,

она согласилась бы со мной, что прощание это еще не кончилось.

1961.

О ПОСЛЕДНИХ СТИХАХ МАНДЕЛЬШТАМА

Долго его мучили, травили, держали под запретом и в нищете, гоняли по лагерям, гноили в тюрьмах — так долго, что не пришлось и приканчивать. Палачи обошлись без палача.

Не могу не думать об этом, когда вспоминаю о нем, читаю его стихи; как и теперь, когда пишу о нем. Он был незлобив, беззащитен, в жизненных делах безпомощен. Стоило прислушаться к детской непосредственности его речей (даже и самых задорных, предпоэтических или парадоксальных), к чтению стихов, голосисто-певучему с мелодическим визгом и завываньем, присмотреться к его гордо откинутой назад голове с легким хохолком волос над открытым лбом, к нежному румянцу его лица, к тонко очерченному профилю, годному для камеи — сразу становилось ясно: мухи не обидит. Думалось: как бы его не обидели, не причинили зла дару, который он нес в себе, точно в редкостном лепном сосуде, столь хорошей работы, что с непривычки порой и усмехнешься любуясь им. Но усмешка могла быть только мгновенной, иначе следовало бы ее стыдиться. В том, что он говорил не было никакой рисовки, а чтение стихов, хоть и портило их, хоть и впрямь было смешным, все же не шло наперекор их мелодии и ритму, музыкальной их основе, а только переподчеркивало ее до невозможности, тем самым, однако, и уча угадывать ее верней. Впечатлительность, которой он был сверх меры наделен, сказывалась не только в стихах. Она то, собственно, и была в нем гениальна; как и вос-

приимчивость его ума и цепкость памяти ко всему, что могло пригодиться его поэзии.

Я знал его мало; дружил с его стихами, а с ним был только знаком. Мы учились вместе в университете, иногда встречались в трамвае, по дороге туда. При таком случае он и рассказал мне однажды, что уже пять раз провалился на экзамене по русской истории у Платонова. Экзаменоваться, пожалуй, ему и не стоило, но достаточно ему было легчайшего университетского толчка, чтобы написать, и прекрасно написать, о Чаадаеве например, правда не «работу», а скорей, острых мыслей не лишенное, стихотворение в прозе. И хоть не очень усердно посещал он лекции Айналова, но попал-таки на ту, которая дала ему толчок и снабдила матерьялом для

Айя-София — здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!

да и «Notre Dame», я уверен, родилась в том же «Музее Древностей», заставленном книжными шкафами, куда мы попадали пройдя почти весь длинный коридор здания Двенадцати Коллегий, и где служитель Михаил потчевал нас стаканом чая со сладкой булкой. «Гиперборей», в ту пору, мне был едва ли не милее «Аполлона», а «Камень» я читал в первый раз с таким волнением, с таким все возраставшим радостным трепетом, с таким чувством открытия чего-то совсем нового и вместе с тем непонятным образом родного, как читаешь — из того, что вполне по душе — лишь то, что написано еще и твоим сверстником. Мандельштам был старше меня всего на четыре года, и этого старшинства я совсем не чувствовал. Мне казалось и тогда, и в течение ряда лет, когда я постоянно возвращался к этим стихам, читал их вслух и про себя, что они в каком то смысле мои, что каким-то чудом я их почти — конечно я не забывал какая пропасть в этом «почти» — сам и написал. Поэтому, вероятно, я и не выражусь точно, если скажу, что благоговел перед ними. Но как я благодарно их любил!

Позже я с ним перестал встречаться. Несколько лет меня не было в Петербурге. Когда я вернулся, его там не было. Последнее его стихотворение, прочитанное мной в

России, было «1 января 1924 года», напечатанное в «Русском Современнике». Там есть строчка:

Мне хочется бежать от моего порога.

Я этот порог перешагнул именно в тот год; бежал «от моего порога». Мандельштам остался. За этой строчкой следует другая:

Куда? На улице темно.

⁂

Пока он был жив, доходили до нас сюда его стихи, напечатанные и другие. Ненапечатанные и после смерти залетали в наши края. После «Тристий» стихотворная его манера коренным изменениям не подверглась, только наметившееся уже там сгущение образности и соответственное потемнение связи между соседними образами кое-где обозначилось сильней, чему в отдельных случаях содействовала сознательная или полусознательная зашифровка того, что собственно высказывалось в данном стихотворении (имею в виду тот элемент высказыванья, который остается переводимым на непоэтический язык). Хороши были эти стихи почти всегда; некоторые принадлежали к лучшим во всем его творчестве. Но читать их мне, и многим наверное, просто как стихи, было нелегко: слишком уж чувствовалось в них, насколько тяжело было жить, трудно дышать поэту и его поэзии. Тяжесть эта наростала постепенно. «На улице темно», — эта тема не кончена, эти слова еще будут повторены. И когда дальше в том же стихотворении читаем:

Спина извозчика и снег на пол-аршина:
Чего тебе еще? Не тронут, не убьют,

мы не очень за поэта утешены, который еще в предыдущем 1923-ем году начинал стихотворение «Век» такими стихами:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки . . .

Но особенно тяжко стало ему, и травить его по настоящему начали повидимому в самом конце двадцатых годов. В декабре тридцатого, очередная встреча с Петербургом, где он больше не жил, куда он только наезжал, выразилась не так, как в двадцать пятом, когда было написано прелестное стихотворение

Вы, с квадратными окошками невысокие дома —
Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима.

Теперь возникли совсем другие стихи, быть может не спроста надписанные «Ленинград», трагические стихи, одни из трагичнейших в русской поэзии. Думаю, что в них и одна из вершин этой поэзии, а потому, хоть они и знамениты, приведу их еще раз здесь:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухших желез.

Ты вернулся сюда — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей.

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург! я еще не хочу умирать.
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок.

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Грустно и неловко писать о стихах, как о простых свидетельствах нищей правды, — как будто это не стихи, а перлюстрируемые нами письма, или дневники, обнаруженные в ящике чужого стола. Совестно вырывать строчки из песни, где «слова не выкинешь», и читать их точно

объявление в газете. Но милый любитель поэзии, просвещенный читатель, ведь не очень хотелось бы Вам бормотать себе под нос, пока Вы целы: «Чего тебе еще? Не тронут, не убьют», и совсем не хотелось бы прислушиваться с вечера к звонку, к шагам на лестнице, шепча «я еще не хочу умирать», и всю ночь на пролет ждать гостей дорогих, шевеля кандалами цепочек дверных. Даже вряд ли Вы позавидуете поэту, когда полгода спустя он напишет подбоченясь, набравшись храбрости:

Пора вам знать, я тоже современник,
Я человек эпохи Москвошвея,
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею!
Попробуйте меня от века оторвать,
Ручаюсь вам — себе свернете шею.

Чем не Маяковский? (который, впрочем, успел уже застрелиться к тому времени). Или, в более своем тоне:

Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!
Я нынче славным бесом обуян,
Как будто в корень голову шампунем
Мне вымыл парикмахер Франсуа.

Держу пари, что я еще не умер,
И, как жокей, ручаюсь головой,
Что я еще могу набедокурить
На рысистой дорожке беговой...

Напомню Вам, к тому же, что этот бодрый «тоже современник» закончит в следующем году стихотворение строкой

И я один на всех путях,

в заключении другого выскажет несбыточную мечту

Взять за руку кого-нибудь: — будь ласков, —
Сказать ему, — нам по пути с тобой...

в третьем пожалуется

Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье, а в четвертом вообразит нисхождение человека по уже пройденным ступеням развития назад, к пресмыкающимся и насекомым, к «глухоте паучьей», и скажет себе устами Ламарка:

Ты напрасно Моцарта любил.

Думаю, впрочем, хоть никто и не может знать этого наверное, что душевное состояние поэта в те годы, если и переходило подчас от отчаянья к отдыху от него, и от отдыха назад к отчаянью, то все же определялось более постоянно другим чувством: щемящей, неотвязной, как долгая ноющая боль, тоской, не исключавшей, однако, ни улыбки, ни жалости, ни беззлобной насмешки, и которая выразилась лучше всего в одном дошедшем до нас гораздо поздней стихотворении, написанном «на случай», непритязательном, шуточном, но чья внутренняя мелодия пронзительна и, для меня по крайней мере, неотразима (придерживаюсь, кроме начертания отчества через о, старой редакции, которая кажется мне лучше напечатанной недавно):

Жил Александр Герцовнч,
Еврейский музыкант.
Он Шуберта наверчивал,
Как чнстый бриллиант.

И всласть, с утра до вечера,
Заученную в хруст
Одну сонату вечную
Твердил он наизусть.

Что, Александр Герцович,
На улице темно?
Брось, Александр Скерцович,
Чего там, все равно!

Пускай там итальяночка,
Покуда снег хрустит,
На узеньких на саночках
За Шубертом летит.

Нам с музыкой-голу́бою
Не страшно умереть,
А там — вороньей шубою
На вешалке висеть.

Что, Александр Герцович,
На улице темно?
Брось, Александр Сердцевич,
Чего там, все равно...

Завидую тем, кто в полной неомраченности готовы подпевать этой насмешливой полупесенке. Я не могу прочесть ее вслух, без того чтобы голос у меня не осекся. Так и вижу этого Александра Герцовича, которого никогда не видел. Вижу с ним друга в неуклюжем пиджаке из Москвошвея, и даже всю Москву, всю «эпоху» этого Москвошвея. Слышу сонату

(Ты напрасно Шуберта любил),

слышу издали звучащий знакомый голос, его вопросительную интонацию:

Что, Александр Герцович,
На улице темно?

и потом, уже без музыки, без Москвы и Петербурга, в другом тоне, вне времени:

Мне хочется бежать от моего порога.
Куда? На улице темно.

⁂

В тот год (1961), что прислали мне (из редакции «Воздушных Путей») дабы я о них написал, неведомые мне его стихи, на чтении которых все дальнейшее и основано, больше двадцати лет прошло с его смерти, почти полвека со времени наших первых встреч. Лежали эти стихи, — вижу их и сейчас: целый ворох отдельных листов лежал на моем столе, со стихами, не для меня одного новыми,

написанными частью одновременно с только что приведенными, частью ближе к середине тридцатых годов, или чуть позже, во время воронежской не то ссылки, не то каторги, повидимому длившейся около трех лет, и которая уже в первый год вырвала у него стон

Пусти меня, отдай меня, Воронеж,

а потом столько еще других...

Их то я прежде всего и слышал, перебирая эти листки. Нашел среди них список так сильно взволновавшего меня в свое время и такого волнующие-прекрасного стихотворения 31-го года

За высокую доблесть грядущих веков,

с текстом значительно лучшим ранее мне известного. Многие стихотворения были датированы, или, по крайней мере, помечены годом их написания. Можно было таким образом восстановить, хотя бы в общих чертах, их последовательность во времени.

Я разобрал листки, разложил их в соответственном порядке. Решил затем, что буду теперь читать стихи эти «начисто», — как прочтут их другие в этой книге «Воздушных Путей», раньше еще, чем заглянут в мою статью. Буду читать их, как читал когда-то «Камень». Но как ни старался, так читать я их не мог.

Бедный, бедный, со своим высоким даром, замученный, затравленный поэт! Все трудней становилось дышать, все туже затягивалась петля. Теперь уж не темно на улице, а «ночь на дворе». Теперь не

Спина извозчика и снег на пол-аршина:
Чего тебе еще? Не тронут, не убьют.

Теперь:

Нет, не спрятаться мне от великой муры
За извозчичью спину — Москву —
Я трамвайная вишенка страшной поры
И не знаю, зачем я живу.

И не просто теперь «век мой, зверь мой», теперь иначе:

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей.
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей.

Этот волкодав, эта шапка в рукаве возвращаются, как образы назойливого сна, в невнятных мучительных строчках:

Ночь на дворе. Барская лжа!
После меня — хоть потоп.
Что же потом? — храп горожан
И толкотня в гардероб.

Бал-маскарад. Век-волкодав.
Так затверди на зубок:
С шапкой в руках, шапку в рукав, —
И да хранит тебя Бог!

Ночь на дворе:

Да, жалок тот, кого, как тень его,
Пугает лай и ветер носит,
И жалок тот, кто сам полуживой
У тени милостыни просит.

Ночь на дворе:

Я слушаю сонаты в переулках,
У всех лотков облизываю губы,
Листаю книги в гибких подворотнях
И не живу, но все-таки живу.

Ночь на дворе:

Душно, и все-таки до смерти хочется жить.
С нар приподнявшись на первый раздавшийся звук,
Дико и сонно еще озираюсь вокруг, —
Так вот бушлатник шершавую песню поет
В час, как полоской заря над острогом встает.

Конечно, не все в этих стихах носит характер такого прямого высказыванья, такой неприкрытой жалобы. В них есть многочисленные возвраты к старым темам, мыслям, образам. «Фаэтонщик», например, где чудесные заключительные строки (привожу их в прежней версии, не в той, что позже была принята)

И бесстыдно розовеют
Обнаженные дома,
А над ними небо млеет —
Томно-синяя чума.

так остро рисуют южный горный городок, явно относится к кавказскому циклу стихов «Армения». «Дворцовая площадь» напоминает давние петербургские стихи. Стихотворение на смерть Андрея Белого и те два, что посвящены, одно неведомой северной Миньоне («Возможна ли женщине мертвой хвала»), другое «турчанке» («Мастерица виноватых взоров»):

Не серчай, турчанка дорогая,
Я с тобой в глухой мешок зашьюсь,
Твои речи темные глотая,
За тобой кривой воды напьюсь...

замечательные все три — ничем как будто не отражают условий жизни и душевного состояния поэта в середине тридцатых годов. Зато в других стихотворениях того же времени постоянно мелькают, а то и совсем захватывают их три темы, непосредственно связанные с этими условиями и с этим состоянием души. Можно назвать их темой бегства, темой отказа от бегства и темой прощания.

Первые две темы могут переплетаться, тайно или явно спорить между собой. Тема бегства старей и крепче. В 31-ом году она была высказана напрямик:

А не то веревку собери
Завязать корзины до зари,
Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.

Но и раньше она встречала отпор, уже в процитирован-

ном мною стихотворении 24-го года. И теперь она вся истончается, теряет плоть, не теряя остроты, а ее противница, напротив, приобретает очертания более определенные.

«На вершок бы мне синего моря, на угольное только ушко», — эта строка повторяется в стихах помеченных июнем 35-го года («День стоял о пяти головах»). И тогда же, в том же месяце того же года написаны «Стансы», в которых есть строчка тоже повторенная два раза:

Я должен жить, дыша и большевея.

Но «большеветь» не всякому дано. За месяц до этого было написано стихотворение, где говорится что-то не очень внятное о невольниках, рисовых полях и Красной площади, где «земля всего круглей»; но разве с большевением совместима его первая строчка:

Да, я лежу в земле, губами шевеля . . .

Что же касается других попыток в этом направлении, то самые решительные произведены были уже в Воронеже и едва ли не для того, чтобы вырваться из Воронежа. Но какие это слабые были, с точки зрения целесообразности, попытки! Тогдашний кремлевский самодержец, даже если дошли до него «покаянные» стихи («Средь народного шума и спеха»), ничего в них, разумеется, не понял: до Демьяна Бедного им было еще очень далеко; а стихотворение «Рим» тоже вряд ли кого-нибудь задобрило, хоть и сильно пострадало от наигранного и белой ниткой к нему пришитого «антифашизма». Бедный поэт! Он наверное мечтал, что хоть эти строки будут напечатаны. Куда там . . . Да и порча была недостаточна.

Город, ласточкой купола лепленный
Из проулков и сквозняков,

это скорей прощанье с Римом, чем то, что́ требуется от стихотворцев, всерьез обольшевевших. А прощание, да еще горестное, любовное, разве это не бегство, спрятавшееся за отказ от бегства?

С чем же прощается поэт? С Западом, и тем самым со своим прошлым, потому что вся поэзия его всегда была теснейшим образом связана с западными темами, образа-

ми, творениями, славными именами, со всем тем западным, что перестало быть чуждым России, сделалось частью ее собственного достояния, ее собственной духов ной жизни, в результате петербургских двух веков ее истории. За две недели до искалеченного прощания с Римом, он там же в Воронеже прощался с Францией:

Я молю, как жалости и милости,
Франция, твоей земли и жимолости,

а раньше, вероятно за несколько лет до того, прощался со всей западной жизнью сразу, и со своим в ней, хотя бы воображаемым, участием, — да еще как прощался, без малейшего отречения, с вызовом даже, нарочно не называя главного, перечисляя поверхностное и легковесное:

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня,
За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин . . .

Грецию он тут забыл, — бессониица, Гомер, тугие паруса, — но и с ней попрощался, только иначе, с горечью, с москвошвейной горечью:

Там, где эллину сияла
  Красота,
Мне из черных дыр зияла
  Срамота.

Греки сбондили Елену
  По волнам,
Ну, а мне соленой пеной
  По губам.

По губам меня помажет
  Пустота,
Черный кукиш мне покажет
  Нищета.

Прощание тут переходит в общую, в главную тему: ночь на дворе. Вспомним:

Душно, и все-таки до смерти хочется жить.

Хоть и бывают минуты, когда поэт со всею гордостью поэта может сказать

В прекрасной бедности, в роскошной нищете
Живу один — спокоен и утешен,

но разве это не он сам — полуживой — в конце того же стихотворения

У тени милостыни просит.

Да и скоро уж теперь еще чернее станет ночь и написана будет та строчка, что первая мне попалась на глаза в воронежских стихах:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж,

которой отзвуком два года спустя (февраль, 1937) будут два зова на помощь:

Читателя! Советчика! Врача!

и другой, еще более измученный, заглушенный:

...Гибнущим подмога,
Надо смерть предупредить успеть.
Я стою у смертного порога.
Уходи, уйди, еще побудь...

***

«Чем хуже жить, тем лучше можно творить», писал Блок матери в 1907-ом году; только он тогда и понятия не имел о том, какого рода жизнь уготовит его страна другим поэтам. Не было у него повода писать

У чужих людей мне плохо спится
И своя-то жизнь мне не близка.

Ему и не снилось того, что выпало на долю Мандельштама, уже и до Воронежа, но особенно тут, в Воронеже, и тем более после Воронежа.

Я в львиный ров и в крепость погружен
И опускаюсь ниже, ниже, ниже...

Крепость и львиный ров незачем понимать буквально. Декорация была другая; скорей в таком роде:

Скольжу к обледенелой водокачке,
И спотыкаясь мертвый воздух ем,
И разлетаются грачи в горячке.
А я за ними ахаю, крича
В какой-то мерзлый деревянный короб...

Люди, травившие его, измывавшиеся над ним, игравшие с ним, как кошка с мышью, тоже не были облечены в латы и кольчуги, и были вообще, всего верней, самыми заурядными людьми. Можно думать, что иногда бывали передышки. Появлялся и в самом деле врач, а то и «советчик»; не исключена возможность, что даже и читатель. Можно догадываться по датам стихов, что весной и летом 37-го года поэту стало жить немного легче, чем зимой. Но в общем жилось ему все же до крайности плохо. Так как же? Стал он от этого «лучше творить»?

Самое страшное в воронежских стихах — да уже и в некоторых до-воронежских, это, что в них угадывается душевная мука, переходящая за пределы той, которая может быть выражена в искусстве; та мука, которая ломает искусство. От этих моих слов я и теперь, через десять почти лет, принимая во внимание стихи опубликованные за это время, не вижу надобности отказываться. Как и все, что я тогда сказал, и что теперь повторяю, они не содержат никакой общей оценки поздней манеры Мандельштама сравнительно с более ранней; истолкование их в этом духе никак не могу счесть оправданным. Из неизвестных мне тогда стихотворений больше всего поразило меня позже «Я с дымящей лучиной вхожу» (31-го года), изумительные и ужасом наполняющие душу стихи, самые жуткие, пожалуй, из всех какие я вообще знаю. Когда я

впервые их прочел — еще без даты — я подумал, что они были написаны поздней, после Воронежа; но и на секунду не мелькнула во мне мысль, что, не зная их, я недооценил «позднего Мандельштама».

Среди самых последних воронежских стихотворений есть вполне прекрасные (что ж мне подчеркивать что ли эти слова: я своего старого текста не меняю), как «Не сравнивай: живущий несравним», которое кончается еще одним прощанием с Италией:

Где больше неба мне — там я бродить готов,
И ясная тоска меня не отпускает
От молодых еще воронежских холмов
К всечеловеческим — яснеющим в Тоскане.

Не уступает ему ни поразительное по силе звука, как и по силе отчаянья, «Вооруженный зреньем узких ос...», где сказано

И не рисую я, и не пою,
И не вожу смычком черноголосым,

ни «Может быть, это точка безумия...», ни «Я кружил в полях совхозных...»; не уступало бы и «Заблудился я в небе...», если бы не две последние строчки (второго варианта, не первого, тогда мне неизвестного). Да и всюду в других стихах встречаются строфы или строки достойные прежнего Мандельштама. Но все же становится у него ощутимой — уже и до Воронежа — некоторая насильственность, судорожность словосочетаний, которая отличается от всегдашней, столь характерной для него, естественной новизны и неожиданности их. Это сказывается, например, в стихотворении посвященном Франции или в том, что начинается строчкой

Флейты греческой тэта и йота,

или, особенно отчетливо, в таком стихе, как

Недуги — недруги других невскрытых дуг

(из «Я видел озеро...»), где поэт довольствуется игрою слов и игрою звуков, никуда дальше не ведущей, причем и все это стихотворение распадается на отдельные строчки или разве что (в конце) двустишия. То же можно сказать о стихотворениях «Обороняет сон свою двойную сонь» (как скрежещет тут уже эта первая строчка! Теперь она читается: «мою донскую сонь», но разнобой в дальнейшем остается) и «Я в львиный ров...», хотя эти два может быть просто не доделаны; а также о «Стансах» и современном им «День стоял о пяти головах...» В стихах, написанных до 35-го года, наблюдаются не больше, чем первые признаки этого одновременно разрыхления и окостенения редкостного поэтического дара. Само качество, сама высота этого дара остались прежними. Кто бы кроме него способен был написать хотя бы эту восхитительную строчку:

Мерцающих ресничек говорок

(из «Шестого чувства крошечный придаток») или в страшную воронежскую зиму начать восьмистишие таким несущимся вдаль мучительным виолончельным зовом:

Что делать нам с убитостью равнин, —
С протяжным голодом их гуда?

и вообще, если взять стихи тридцатых годов в целом, они не уступят тем, что собраны в «Тристиях» и «Камне», и найдутся среди них такие — большей частью уже цитированные мною — которые по силе и глубине многое в тех сборниках даже и превзойдут. Однако признаки все же налицо, что раны были под конец нанесены не только самому поэту, но и его дару, его стихам. Некоторые звучат так, как если бы необходимость убедиться в том, что он еще может писать, еще властвует над непокорным словом, сделалась сильнее, не только его критического чувства, но и самой поэзии. Недаром он писал:

Уже не я пою — поет мое дыханье —
И в черных ножнах слух, и голова глуха...

Удивительно не то, что и в самой поэзии его что-то не выдержало, поддалось, надорвалось. Удивительно, что наряду со стихотворениями слегка или вполне покалеченными, создавались до конца и вполне совершенные; больше, чем совершенные: такие, что забыть их нельзя. Верю, — хочу верить, что они не будут забыты.

Но нельзя забыть и другого. Пока совесть жива, нельзя забыть.

Да, я лежу в земле, губами шевеля...

Кто же зарыл его в землю, кто его пихнул ногой в могилу?

На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко...

Кто посадил его под замóк? Кто держал его в холоде, голоде, страхе и униженьи? А когда он умер, замученный, помянул ли его кто-нибудь вслух хоть единым словом? Молчали. Пикнуть нельзя было. Да ведь и все еще молчат.

***

Что, Александр Герцович,
На улице темно?
Брось, Александр Сердцевич,
Чего там, все равно...

1961.

ХОДАСЕВИЧ ИЗДАЛИ-ВБЛИЗИ

Плох тот критик, который в своих оценках не соблюдает различия между «это мне по душе» (или «не по душе») и «это хорошо» (или «не хорошо») — «по моему» хорошо, но все же «для всех», а не просто «для меня». Первое требование, предъявляемое критику, именно в том и состоит, чтобы он это различие соблюдал, искушению эти две оценки смешивать не поддавался. Ни к читателю, ни к писателю мы такого требования не предъявляем. Читатель волен не читать, и тем более не перечитывать, того, что хоть и «хорошо», но его не радует или не волнует. Писателю мы готовы простить неоправданную приязнь или неприязнь к другим писателям (даже и литературную, а не личную), ровно в той мере, в какой признаем своеобразие и могущество его собственного дара. Похвалы Толстого Бертольду Ауэрбаху не порочат Толстого, хоть и не воскрешают Ауэрбаха. Гете, к концу жизни, завоевал себе право отвергать Гёльдерлина, Клейста, Жан-Поля — величайших среди его младших современников. Непонимание поэзии Блока, столь бурно проявлявшееся Буниным, не умаляет Бунина, как не умаляет, разумеется, и Блока. Но становясь критиком, писатель (как и читатель) должен ограничить произвол своего выбора, что́ ему, если он это понял, сплошь и рядом вполне и удается. Лучшие критики не те, что пишут одни рецензии. Андрэ Жид едва ли не первый оценил Клоделя, Пеги, Жироду, Мишо, авторов отнюдь ему не родственных, его писаниям вовсе не созвучных. Т. С. Элиот отдал должное не только позднему Иетсу, но и Теннисону, и даже стихам своего антипода в поэзии, Киплинга.

Вячеслав Иванов узнал поэта в совершенно чуждой ему Ахматовой; Андрей Белый в Ходасевиче. И если сводить критику к одним оценкам было бы нелепо, то крайняя узость или опрометчивость оценок, хотя бы и не высказанных, подразумеваемых только, все же сводит критику на нет.

Полной объективности, что и говорить, в области оценок быть не может; но полная субъективность, даже и в этой области, может и должна быть преодолена. Может и должна. Только это не значит, что чем легче кто-нибудь ее преодолел, тем это для него лучше, тем скорей мы его сочтем достойным доверия, или пусть хоть внимания, критиком. Такая легкость, наблюдаемая, например, в университетской среде, где изучение слова не всегда проистекает из влечения к слову, свидетельствует лишь о слабости, а то и полном отсутствии личного отношения к оцениваемому произведению или автору, в результате чего «объективность» достигается без труда, но оказывается внешней, пустой и никого в сущности не обязывающей, именно потому что она заранее готова. Иначе обстоит дело с тем, у кого есть живое чувство слова, а потому, хотя бы и колеблющаяся, вера в свое писательское призвание. Он тоже начинает с чужих оценок, с оценок воспитавшей его литературной среды, но усваивает их глубже, потому что ими определяются образцы, которым он следует, и, если ему и впрямь суждено стать писателем, его собственная — на первых порах по крайней мере — писательская манера. Критиком он может и не быть, но если он им будет, то ему придется расширить свой первоначальный горизонт и выйти за пределы тех оценок, которые определили характер собственного его писательства. Сделать это не легко, тем более что это касается и всего прошлого, пересматриваемого заново (в нормальных условиях) и приспосабливаемого к своим нуждам каждым новым литературным поколением. Но нелегкость этого дела как раз и дает ему его настоящий смысл. Плох тот критик, который узкого выбора никогда не знал, как и тот, который не дополнил его другим, более широким, включающим все, о чем он по совести, на свой собственный страх и риск, может сказать «это хорошо», даже если «это мне по душе» он обо всем сказать не может.

Можно не любить ни Некрасова, ни Фета, или любить одного во много раз больше, чем другого, но в обоих случаях следует признать, что они поэты приблизительно равного достоинства. В первом случае признать это будет легче, во втором труднее, хотя признание это вовсе ведь меня не заставляет перестать любить Некрасова больше, чем Фета, или Фета больше, чем Некрасова. Никто мне не мешает предпочитать Достоевского Толстому, но это предпочтение еще не дает мне права «ставить» Толстого ниже, чем Достоевского. Если у меня есть та способность суждения немного издали, «со стороны», и то чувство ответственности, без которых критика превращается в каприз, я вынужден буду «ставить» этих гениев одинаково высоко, независимо от того, одинаково ли они мне дороги. Само по себе, такое утверждение их равенства столь же банально, как превознесение одного в ущерб другому; оно подлежит проверке; оно имеет цену, как вывод, а не как исходный пункт; однако именно в таких проверяющих, взвешивающих, «ставящих» усилиях мысли и состоит работа критика, а не в лирических извещениях о том, что к Фету у него «душа лежит», а к Некрасову «не лежит». И тем не менее, хоть и нельзя отречься от этой истины, не отрекаясь от самой критики, начинается все же критика, если есть в ней жизнь, с чего-то пассивного, «лежачего»: с восприятия художественного произведения (а не просто ознакомления с ним), с восприятия, при котором чужое создание это овладевает нами и мы (тем самым) овладеваем им, так что можем сказать: оно с нами слилось, стало частью нашего внутреннего мира. О стихах это верно едва ли не в большей степени, чем обо всем другом. Никогда мы их издали не поймем, если не было прежде таких, с которыми довелось нам сблизиться и сродниться. Те, что в юности пришлись нам по душе, определяют нередко до конца наших дней все наши, в том числе и отрицательные, оценки. Критику нужно бороться с этим; но и нужно, чтоб ему было с чем бороться. И пристрастие ему нужно, и беспристрастие. Тем более, что поэты враждуют между собой. Особенно резко в наше время. И хрестоматийное примирение их — чистая иллюзия.

***

Поэты враждуют, потому что «поэзия» для одного значит не то же, что для другого. Без выбора нет творчества; их выборы непримиримы.

Лет семь или восемь назад стал я читать поздние стихи умершего вскоре после того Готфрида Бенна — изумительные стихи, которых не только я, но и никто, кажется, от него не ожидал — и сразу же Рильке отошел для меня куда-то вдаль, решусь даже сказать: оказался полностью зачеркнут. Но вместе с тем мне нельзя было забыть: я не поэт, и еще того менее немецкий, и уж ни капельки не Бенн. Он выбрал, он зачеркнул; я не выбирал, и зачеркивать не мое дело. Мне оставалось ясно, что Рильке, в целом, явление более значительное, чем этот ставший между ним и мной поэт, да и не утратил я способности вернуться в тот внезапно затонувший мир и уж во всяком случае «отдать должное» Дуинским элегиям. Так некогда (к концу десятых годов, еще в России) Клодель заслонил от меня всех французских поэтов, любимых мной; но постепенно они мне стали видны опять, да и никогда не собирался я «развенчивать» Малларме, Бодлера или Нерваля. И все же это согласие, это слияние с новым выбором, с поэзией, которой прежде не было, которая прежней поэзией отнюдь не подразумевалась, есть нечто несравнимое ни с чем, опрокидывающее все наши предвзятости, есть наибольшая близость к поэзии, возможная для нас, когда мы сами не поэты. Верно это и о впервые открывающихся нам поэтах прошлого, но о современниках, живующих в том же мире, что и мы, еще вернее. Верно о стихах на всех языках, которые мы знаем, но во сколько раз верней о стихах на языке, в котором и мы живем, вместе с написавшим их поэтом! Поэзия Ходасевича была последней по времени, на русском языке, что́ дала мне эту близость к существу поэзии.

До того, дал мне ее Блок, зачеркнувший многих; потом Анненский, Мандельштам, Ахматова (каждый по разному, частично, лишь слегка заслоняя один другого, лишь слегка отодвигая Блока в прошлое). В недавнее время читал и перечитывал я с полным согласием, с полным участием стихи последних лет Пастернака и стихи

последних лет Георгия Иванова, поэтов, чьи более ранние стихи по разным причинам не вполне приемлю я и теперь, а также, совсем недавно, «Линии» Игоря Чиннова; но того, что дала мне когда-то «Тяжелая лира», того, что дал бы мне Бенн, если бы писал по русски (или того, что дал Пастернак Цветаевой, что дали Пастернак и Цветаева Святополк-Мирскому, не мне), этого я после Ходасевича ни от кого больше не получал. Признание это, как и все только что сделанные признания, конечно еще не критика, но признаюсь я в том, без чего и критики быть не может, и за что, как критик, я вполне готов нести ответственность. Пристрастия мои всегда старался я проверять бесстрастно и беспристрастно. Также и отталкиванья. Критик — тот же аптекарь, без весов ему не обойтись. Нет в его ремесле выверенных раз навсегда, абсолютно точных весов; пусть проверит свои, а проверив, пусть верит им, пусть мерит одной мерой всегда, а не сегодня одной, завтра другой, как это делают, увы, столь многие. Ходасенич и сам от весов не отрекался, разными мерами не мерил. Своим стихам он цену знал, но знал также, как и я это знал вместе с ним, что поэт он по взмаху крыльев меньше Блока. Достаточно силы, однако, было в его стихах, чтобы поэзию заново определить и эту новую противопоставить всякой другой поэзии. Именно эта, не существовавшая раньше поэзия и захватила меня, когда я ее узнал, и стала для меня, на время, едва ли не поэзией вообще. Теперь, как посмотрю назад, мне ясно, что на своем веку я больше читал Пушкина, Тютчева и Баратынского, не только чем Ходасевича, но и чем всех только что перечисленных поэтов, вместе взятых. Не будь однако того общения, того слияния с родной, русской поэзией, с поэзией нашего, пусть и омерзительного, века, которое Ходасевич в последний раз и всего сильней дал мне испытать, не были бы, я уверен, и те старые поэты так незаменимо, так горячо мне дороги.

***

Кончаю признания, возвращаюсь в аптеку, где мне и место. Беру весы. Они мне, как прежде, говорят: Ходасевич —большой поэт; Ходасевич — один из больших рус-

ских поэтов нашего времени. Как стыдно, какой стыд для всех нас, что до сих пор самое обстоятельное, что о нем написано, это моя статья в «Современных Записках» 1928 года! А иностранные историки нашей поэзии, уж не о Суркове ли они готовят диссертации? (Если же о Сургучеве, то и это ни к чему). Да ведь и не только поэтом был Ходасевич. Похоже, что никто не читал его «Некрополя», его «Державина», одной из умнейших и всего искусней написанной биографии на нашем языке; далеко не все его, даже и лучшие статьи собраны в томе, выпущенном Чеховским издательством. Никто повидимому и не подозревает, что он был мастером русской прозы. Мы то, впрочем, и подозревать не можем, потому что не избавились еще от провинциальнейшего предрассудка, согласно которому в прозе нет искусства, если нет вымысла. Иностранцы в этом пункте могли бы оказаться прозорливей; но они изучают, оценивать не решаются, а то и считают, что им нужно сообразоваться с оценками, провозглашаемыми в С.С.С.Р. Там собирались, как будто, издать стихи Ходасевича, но не полностью и не отдельно, а запихнув его с полдюжиной других, столь же ободранных авторов в синий томик «Библиотеки поэта». Что ж, пусть издают — подумал я было — быть может в этом месиве кто-нибудь и разберется. Да так ничего и не издали. За рубежом, «Собрание стихов» 27-го года разошлось-таки лет через двадцать, и Н. Н. Берберова воспроизвела его нынче в хорошо напечатанной (хоть и немного скучного вида) книге, за что ее очень надо благодарить. Тем более, что она дополнила старый текст некоторыми невключенными в него или позже написанными стихами, а также ценными примечаниями, извлеченными главным образом из пояснений автора, внесенных им в принадлежащий Н. Н. Берберовой экземпляр того старого издания.

Вот она, эта книга; раскрываю ее. Читаю напечатанные другим шрифтом, по другой орфографии, такие знакомые, столько раз перечитанные стихи. Что ж они постарели, померкли? Ничего с ними не случилось. Они так же хороши, как когда я читал их в первый раз.

Палкой щупая дорогу,
Бродит наугад слепой,
Осторожно ставит ногу
И бормочет сам с собой.
А на бельмах у слепого
Целый мир отображен:
Дом, лужок, забор, корова,
Клочья неба голубого —
Все, чего не видит он.

Как тихо, скромно, просто! Почти только картинка из детской книжки да горько-иронический афоризм: у слепого на бельмах все, что мы видим, все, чего он не видит. И какое это «все» деревенски обыкновенное! Ничего лишнего. Никаких «красот». Слова сплошь прозаически-верные, предельно точные. «Осторожно ставит ногу». Небо не какое-нибудь синее-синее, а так, голубое, да и всего лишь клочья голубого. Отчего же, однако, так ввинчиваются в сознание эти стихи? Оттого что их смысл неотделим от незаметной, настойчивой, однострунной их музыки. Все рифмы на о, и кроме того, прислушайтесь, везде это о, большинство ударений падает на о (все четыре в четырехударной строчке третьей от конца): бродит, осторожно, бормочет, дом, лужок, корова, клочья, все, чего. Выньте этот звук, афоризм и картинка останутся, исчезнет поэзия, — та, что возрастает, мы слышим, с каждым стихом, и пребудет в нас, когда отзвучит последний:

Дом, лужок, забор, корова,
Клочья неба голубого —
Все, чего не видит он.

Работа над этим стохотворением была закончена через шесть месяцев после того, как Ходасевич ее начал. Зато и через шестьсот лет, если люди будут людьми и русский язык не умрет, найдутся такие, которых кольнут эти стихи прелестью своей и болью. Большой труд был положен на достижение того, чтó здесь достигнуто, но труд этот — не чтó-то другое, а то же самое, что талант, и не сводится он, конечно, к тому, чтобы подобрать как можно больше слов с ударением на о (вероятно поэт вовсе

не об этом и думал). Как и не измеряется этот труд временем. Так же безошибочно выверен каждый звук, взвешена каждая интонация в более раннем коротком стихотворении, написанном по словам поэта в одну ночь, — размером горациева «э́кзеги́ монуме́нт э́ре пере́нниу́с»

Сладко после дождя теплая пахнет ночь.
Быстро месяц бежит в прорезях белых туч.
Где-то в сырой траве часто кричит дергач.

Вот, к лукавым губам губы впервые льнут,
Вот, коснувшись тебя, руки мои дрожат...
Минуло с той поры только шестнадцать лет.

Рифмам здесь не место. Они заменены не диссонансами (как в своем примечании не совсем удачно выразился автор), а полурифмами с одинаковыми согласными, при обязательном различии гласных, что приводит к нежнейшему, потушенному, точно при помощи левой педали, созвучию. И как хороши в первой строке эти органные а о о, о а о! Или эти певучие у, в четвертой и пятой, которых в первом трехстишии не было (кроме глухого, быстрого в конце второго стиха), после чего музыка умолкает в последней, как бы отодвигающей ее вдаль строке, в нейтрально звучащем распределении ее гласных (и согласных).

Часто у Ходасевича это слияние звука и смысла заслоняется отделимым от звука сюжетным замыслом его стихотворений, так что и благожелательный читатель не всегда это слияние ощущает, а неблагожелательный склонен будет говорить о его отсутствии. Скрипичным ариям Ходасевич не доверяет; поэзию прячет. Протокол, афоризм — надо вслушаться, а то и не заметишь ничего кроме них:

Было на улице полутемно.
Стукнуло где-то под крышей окно.

Свет промелькнул, занавеска взвилась,
Быстрая тень со стены сорвалась —

Счастлив, кто падает вниз головой:
Мир для него хоть на миг — а иной.

Кто-то выбросился из окна. Берлинская газета не могла бы сообщить об этом короче. Потом о мире, о себе: кратчайшая формула предельного отчаяния. Принять к сведению? Только это и остается, если мы не услышали, как разорвалась надвое третья строка (еще сильней от повтора ударяемых слогов ве, ве) и как тень, сорвавшаяся со стены, упала, провалилась в раскрытое а слова «счастлив», в это а, которому как эхо отвечает та же гласная в слове «падает».

Жестокая пронзительность таких стихов (преобладающих особенно в «Европейской ночи») всегда отталкивала многих, даже из тех, кто называл себя поклонниками этого поэта. Признавая его мастерство, они отстранялись от его поэзии, частью по непониманию, частью же из боязни принять ее совсем всерьез, чего она требовала, как раз потому что была подлинной поэзией. Половинчатое свое признание иные из них и совсем сводили на нет, противополагая мастерство (измерявшееся ими не особенно строгой мерой) какому-то достижимому будто бы и без него поэтическому волшебству, следы которого они порой склонны были находить у стихотворцев явно третьесортных. На самом деле, в поэзии, как в любом искусстве — увы или слава Богу — мастерство есть волшебство, а волшебство есть мастерство, и Ходасевич этим отнюдь не ремесленным, волшебным мастерством полностью обладал, ни малейшего не проявляя в нем изъяна. Есть поэты больше него, — по крылатости, как Блок, по всечеловеческой широте чувства, по законодательной власти над стихом и языком, но в пределах своего мастерства и волшебства он настолько же поэт, насколько и они поэты. Если попрекать его узостью, столь свойственной большинству поэтов нашего века, то найдется у него достаточно глубины, чтобы эту узость оправдать. Если корить его за мучительную мрачность его чувства жизни, то ведь есть у него и что-то невесомо-легкое во всем его жизненном составе, есть любовь и нежность и жалость, чтобы уравновесить этот мрак. Какой же еще поэт вызывал у нас такую улыбку — именно улыбку — жалости и боли, как он, когда мы читаем его «Жизель»:

Да, да! В слепой и нежной страсти
Переболей, перегори,
Рви сердце, как письмо, на части,
Сойди с ума, потом умри.

И что ж? Могильный камень двигать
Опять придется над собой,
Опять любить и ножкой дрыгать
На сцене лунно-голубой.

Или есть другие поэты, умевшие так же человечно, так же совестливо сочетать чувство избранности с чувством ничтожества, чувство житейскости с чувством надземности, как он в этих стихах о полете и срыве, о срыве и полете, которых было бы достаточно, чтобы сделать его незабываемым, если бы мы не были столь забывчивы:

Перешагни, перескочи,
Перелети, пере- что хочешь —
Но вырвись: камнем из пращи,
Звездой, сорвавшейся в ночи...
Сам затерял — теперь ищи...

Бог знает, что себе бормочешь,
Ища пенснэ или ключи.

Стихи эти характерны для Ходасевича, как своей сюжетностью, так и своим сюжетом, связанным с основной темой всей лирики его зрелых лет. Сюжетностью я называю не просто наличие в стихотворении чего-то, что поддается резюмированью в немногих словах (вроде, например, «мне грустно», «я влюблен», «я умру», «жить стоит», «жить не стоит», «утро за окном и во мне», «за окном утро, во мне вечер»), а укорененность его в гораздо более сложном тематическом замысле, передаваемом довольно легко «своими словами» (но отнюдь не двумя-тремя), причем осуществленный этот замысел, этот сюжет, не меньше, чем сама словесная ткань, определяет поэтический смысл стихотворения, тот смысл, которого своими словами никак невозможно передать. Существует фельетонная сюжетность, губительная для лирики (и для поэзии

вообще); ее не мало у Некрасова, но у него же, да еще у Анненского, у Случевского, есть и образцы настоящей лирической сюжетности. Она вообще редка. В недавнее время, на Западе, единственный и величайший мастер ее — Бодлер. Оттого-то столь усердно и переводил его у нас бедный П. Я.: он принял его сюжетность за фельетонную, и в самом деле превратил его на русском языке в автора более или менее сатанинских и бунтарских фельетонов, похожего не на себя, а на своего подражателя, грубоватого стихотворца Роллинá. Непонимание Ходасевича сплошь и рядом бывает вызвано этим же самым смешением лирической сюжетности с фельетонной; точно также, как непонимание Некрасова, с той лишь разницей, что фельетонов у Ходасевича вовсе нет (различие сюжетов нисколько этому сходству непониманий не мешает). Нечувствительный к поэзии читатель судит о Ходасевие, как уже было сказано, по сюжетам, а чувствительный объявляет, что сюжеты мешают ему чувствовать поэзию. Этим он, однако, лишь дает нам знать, что восприимчив исключительно к бессюжетной лирике (так что у Бодлера полагалось бы ему ценить только три-четыре стихотворения, да еще отдельные строчки других стихотворений) и кроме того заставляет нас усомниться в качестве его слуха вообще, поскольку он не способен расслышать включенности сюжета в звуко-смысловое единство стихов Ходасевича.

Почти всегда в стихах этих, даже самых коротких (вроде приведенных мною, кроме второго) намечена бывает вполне определенная ситуация, бывает что-то рассказано, — анекдот, сказал бы фанатический приверженец «чистой» поэзии; но в том то и дело, что этот «анекдот» превратился в поэзию, или (что то же) из этой — особой — поэзии возник. Тем более это так, что начиная с 1917 года сюжеты эти чаще всего варьируют ту основную тему, которую впервые высказывает немного бледное восьмистишие, начинающееся строками:

В заботах каждого дня
Живу, — а душа под спудом
Каким-то пламенным чудом
Живет помимо меня.

Тема эта еще только намечается в «Путем зерна», но пронизывает насквозь «Тяжелую лиру» и в наиболее сумрачном облике своем наполняет «Европейскую ночь», где воспето самое это «под спудом», а чудо устремленной в другой мир или живущей в нем души только подразумевается, — раз она все еще поет. Когда, много лет назад, я писал об этой теме и вместе с тем отрицал сколько-нибудь глубокую связь Ходасевича с нашим символизмом, я не учитывал того, что сама эта тема из символизма идет, им была поставлена, провозглашена, была в сущности его программой. Поэт стоит на грани двух миров, и будучи толкователем, а то и создателем образов или знамений того мира, явленных в нашем, он уже тем самым меньше принадлежит нашему миру, чем тому. Так учил символизм; не очень ответственно учил и не очень внятно. Трагедией Блока был подобный страшному пробужденью внезапный провал из того мира, обернувшегося выдумкой, в наш; провал, которого он нашему миру, да пожалуй и другому, пусть и подлинному, не простил, и которому он обязан вместе с тем лучшими своими стихами. Блок был младшим из символистов; Ходасевич был на шесть лет моложе, но вырос, будучи москвичем, в той насыщенной символизмом литературной среде, о которой Блок, покуда он питался Фетом и Владимиром Соловьевым, понятия не имел. Недаром, после того, как вышел «Некрополь», надлежало бы запретить историкам нашей литературы писать о символизме, не ознакомившись с этой книгой, особенно с главами ее о Самуиле Киссине (Муни), об Андрее Белом, о Нине Петровской. В стихотворстве своем Ходасевич защитился от символизма Пушкиным, а также — тому свидетельство «Счастливый домик» — интимностью тона, простотой реквизита и отказом от превыспреннего словаря. Но полноту своей поэзии, все волшебство своего мастерства он обрел лишь с тех пор, как тема символизма, очищенная им от того, что в ней было роскошествующего, претенциозного и без веры принимаемого на веру, стала *его* темой, потому что он, как никто, пережил ее — в ее правде — взаправду, а не на словах.

⁂

Тема эта вошла в самую сердцевину его слова; оттого то и нашлись у него слова, чтобы воплотить ее в них, как ее еще никто не воплощал. Но тут я снимаю фартук, выхожу из аптеки. Не стану больше, ни взвешивать ударений, ни подсчитывать звуковых повторов, ни даже определять сколько в точности меда надо примешать к цикуте, чтобы из этой смеси, в двадцатом веке, получить поэзию. Я видел собственными глазами, как жил Ходасевич этой темой, как не в одних стихах его, но и в жизни, она жила. Довольно говорить о нем издали. В дружбе с ним мне было дано не только прикоснуться к новому образу поэзии, — для этого достаточно было бы его стихов, — но и почувствовать, совсем вблизи, тот живой родник, откуда эта поэзия рождалась. Надо мне об этом сказать, хоть немного, сколько смогу. Я очень любил Ходасевича; поэтому, после его смерти, мне было легче молчать, чем говорить о нем. Но стоя много лет назад над его открытой могилой я все-таки знал, что следовало бы подумать вслух о том, о чем я тогда думал, и о чем он писал в незаконченных своих стихах:

Нет, не понять, не разгадать:
Проклятье или благодать,
Но петь и гибнуть нам дано,
И песня с гибелью одно.
Когда и лучшие мгновенья
Мы в жертву звукам отдаем,
Что ж? Погибаем мы от пенья?
Или от гибели поем?

Не с того я начал, что возымел приязнь к Ходасевичу. Сперва я полюбил его стихи. Полюбив их, я попросил, в начале 1922 года, кажется в марте, покойного Ю. Н. Верховского свести меня к нему в Елисеевский дом на Невском, «Дом Искусств», где он тогда жил. Он принял нас в комнате, где незадолго до того была написана «Баллада», и прочел нам ее, а также совсем недавно написанную «Улику» («гость» в ней — тот же Верховский) и еще несколько стихотворений. Я и раньше слышал его

чтение стихов (очень хорошее: один Блок читал лучше, ни с кем не сравнимо). «Баллада» больше, чем что-либо, посодействовала тогдашнему расцветанию его славы, может быть потому, что она не так уж характерна для него: поэзия, в обычном или, скажем, в Блоковском смысле слова, меньше в ней спрятана. Меня особенно пленила «Улика»; пожалуй и чтение было более к ней подходящим, более прячущим (в чтении Блока «декламации» точно также не было и в помине, но душевность поэтической стихии сильней была обнажена). И еще, в самом авторе этих стихов, меня пленило что-то легкое, летучее, сухое. Как рыхл, как бескостно-благодушен был милый Юрий Никандрович рядом с ним! И теперь еще, звук, который слышу, когда о Ходасевиче думаю, остается все тот же:

Тихонько ложечкой звеня,

а образ вижу, нет, не тогдашний, и все же связанный с тогдашним: не говорю с ним, не в лицо ему смотрю, такое постаревшее, осунувшееся в последние годы, а с террасы парижского кафе гляжу как он проходит мимо и любуюсь его легкой, молодой — точно и не по земле идет — походкой. Сейчас его окликну и он сядет за столик рядом со мной.

В Петербурге, до его отъезда, я видел его еще два-три раза, и несколько раз осенью того же года, в Берлине. Затем наступил более, чем двухлетний перерыв. С 1925 года до его смерти я постоянно с ним виделся в Париже. Ни разу не пробежала между ним и мной никакая кошка, — ни одна из тех кошек, которых так нежно он любил. Той дружбы не могло быть между нами, какая связывала его когда-то с его ровесником Муни. Я был на девять лет моложе, прежнего его мира не знал, в литературе был новичком. Не говорю о разнице характеров: она дружбе скорее помогает; но и наши вкусы, наши жизненные привычки были во многом различны. Все же, думаю, он согласился бы сказать, что я был ему другом. Был и он мне другом. Лучшего друга никогда у меня не было.

Утверждали, что у него был «тяжелый характер». Больше того: называли его злым, нетерпимым, мстительным. Свидетельствую: был он добр, хоть и не доброду-

шен, и жалостлив, едва ли не свыше меры. Тяжелого ничего в нем не было; характер его был не тяжел, а труден, труден для него самого, еще больше, чем для других. Трудность эта проистекала с одной стороны из того, что был он редкостно правдив и честен, да еще наделен, сверх своего дара, проницательным, трезвым, не склонным ни к каким иллюзиям умом, а с другой стороны из того, что литературу принимал он нисколько не менеее всерьез, чем жизнь, по крайней мере свою собственную. От многих других литераторов отличался он тем, что литература входила для него в сферу совести так же, если не больше, чем любые жизненные отношения и поступки. Шулерства он конечно и в картах (любимых им) не жаловал; в литературе он от него буквально заболевал, даже если его лично оно вовсе не касалось. Не выносил он кумовства, прислужничества, устройства своих частных дел под покровом яко бы литературных согласий или разногласий, а всего этого в эмигрантской литературе (особенно в парижской между двух войн), вследствие узости ее круга, было еще больше, чем в прежней. Резкость его осуждений наживала ему врагов. Иные из них, еще и много лет спустя, посмертно, пытались его куснуть или (ослиным копытом) лягнуть, унизить и запачкать его память. Его возмущало покровительство, оказываемое иногда старшими писателями младшим, не по убежденности в их таланте, и даже не всегда «по дружбе», а просто так, «по доброте душевной», да еще из безразличия ко всему в литературе, за исключением их собственного места в ней. Такого безразличия он не понимал и простить его не мог. Оскорбляла его и сама по себе глупость или бездарность, беспрепятственно проникавшая в печать, а уж поощрение ее, при несправедливости — чего доброго еще и сознательной — к подлинному таланту, угнетало его до крайности, мучило, язвило. Когда же он был уязвлен, тогда и в самом деле хотелось ему «мстить», хотелось, чтобы покаран был обидчик литературной совести, а значит и его обидчик, хотя бы ему самому при этом никакой обиды и не было нанесено. Чувствителен он был и к нападкам на себя, но преимущественно к таким, в которых распознавал мотивы низменные, литераторские, но внелитературные. Почуя их, он терял чувство меры, он становился сам несправедлив.

Терпимым в этих делах он действительно не был, боясь больше всего, как бы родной его дом, единственный, который у него остался, дом русской литературы, не превратился в дом терпимости.

Готов признать, что страх этот был преувеличен, но что он был вовсе не обоснован, признать не могу. И кроме страха была скорбь, все за ту же литературу, разорванную надвое, засоренную — там казенщиной, здесь мякиной, подмешиваемой к хлебу, за недостатком хлеба. Была обремененность постоянной, хочешь-нехочешь, скаредно оплачиваемой газетной работой. Была болезнь. Были раздражение, нервность, страшная неврастения, вызывавшиеся всем этим. Слишком готов был он, быть может, вычеркнуть из своего мира людей, казавшихся ему ловкачами или пошляками. Да, он бывал несправедлив. Но как он был несчастен! Особенно в последние десять лет жизни, когда почти не писал больше стихов. Писать их была боль и радость; не писать — боль, боль и снова боль. Мрак находил на него. Помню как я раз больше часу просидел рядом с ним на скамейке у церкви Мадлен, проводил его домой, потом привез к себе: боялся, как бы в ту ночь не наложил он на себя рук. И не только стихов, своего «Пушкина» не мог он писать: всего две первых главы остались от этой книги. Он годами ее обдумывал; ее ждали от него; нет и сейчас никого, кто эту биографию мог бы написать лучше. Десять лет его лечили от всевозможных желудочных болезней, когда у него была болезнь печени. Операция произведена была слишком поздно. Еще надо удивляться, что в эти годы закончил он «Державина» и написал так много замечательных литературных статей. — К началу этого десятилетия относятся могущественные, страшные и неоправданные на первый взгляд стихи, озаглавленные «Я»:

Когда меня пред Божий суд
На черных дрогах повезут,

Смутятся нищие сердца
При виде моего лица.

Оно их тайно восхитит
И страх завистливый родит.

Отстав от шествия, тайком,
Воображаясь мертвецом,

Тогда пред стеклами витрин
Из вас, быть может, не один

Украдкой так же сложит рот,
И нос тихонько задерет,

И глаз полуприщурит свой,
Чтоб видеть, как закрыт другой.

Но свет (иль сумрак?) тайный тот
На чудака не снизойдет.

Не отразит румяный лик,
Чем я ужасен и велик:

Ни почивающих теней
На вещей бледности моей,

Ни беспощадного огня,
Который уж лизнул меня.

Последнюю мою примету
Чужому не отдам лицу...

Не подражайте мертвецу,
Как подражаете поэту.

Баратынский убийственно уподобил подражателя нищенке, просящей подаяния «с чужим ребенком на руках». Стихи Ходасевича еще убийственней; столь убийственны они, что перехватывают через край, бьют не в цель, а сквозь нее, в какое то метафизическое обезьянство, предметом которого ни этот, ни какой бы то ни было другой отдельный поэт не был и быть не мог. Да никаких упорных, последовательных подражателей у Ходасевича и не

было. Ему подражали, в отдельных стиховорениях, столь незначительные, большей частью, авторы, что для них и стихи Баратынского были бы слишком крупнокалиберны; тут подходила скорей эпиграмма Пушкина «Собрание насекомых». Никакой злостной преднамеренности в этих подражаниях тоже не наблюдалось. Их и замечать, не то что сердиться на них, не стоило, так что эта стрельба из пушки по воробьям может объясняться, в житейском плане, лишь измученностью, крайней раздраженностью. Думаю, однако, что в стихотворении этом есть и другой смысл, быть может не вполне осознанный — не знаю, я об этом с автором не говорил — но который мне кажется настоящим его смыслом. Его следовало бы озаглавить не «Я», а «Поэт»; оно говорит не о подражании Ходасевичу, т. е. его стихам, а о подражании поэту, — подлинному поэту, под которого подделываются неподлинные. Таких бывает много всегда, таких знавал конечно и Ходасевич. Дело не в том, что они подражают чьим то стихам: подражательность такого рода, особенно в молодые годы, сочетается порой даже и с гениальностью. Дело в том, что они принимают позу подлинного поэта, не имея на это права, и являют этим не просто убожество таланта, а изъян совести. Они подражают жизни поэта, тому слиянию жизни и творчества, которое определяет его личность и его судьбу. Они и в самой смерти хотели бы ему подражать, потому что и в смерти остается он поэтом. Но это им не удастся. Поэт им это запретит. Смертью своей он запечатлел подлинность своего призвания.

Ходасевич остался поэтом, когда поэзия его умолкла. Он был до последней минуты тем, кем он был всегда. И та тема, что пришла к нему, что его пронзила, когда ему было тридцать лет, она и без стихов до конца осталась его темой. Больше, чем болезнь и чем невзгоды, больше, чем литературная грязца и канитель, мучила его та несовместимость души и мира, та неугасимость сияния, тонущего и неутопающего во мраке, но бессильного его рассеять, которая животворила его поэзию, а жизнь калечила и мертвила. Тяжело ему было, но он не тяжелел. Это сияние, оно и в нем сияло. Никогда, до самой смерти, не исчезал в нем и тот поэт, что писал когда то «Анюте»:

На спиченой коробке —
Смотри-ка — славный вид:
Кораблик трехмачтовый
Не двигаясь бежит...

или еще недавно составлял напутствие коту Мурру:

В забавах был так мудр и в мудрости забавен —
Друг утешительный и вдохновитель мой!
Теперь он в тех садах за огненной рекой,
Где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин...

Как любил он Пушкина; с какой нежностью, но и с каким трезвым учетом человеческих его слабостей, без идолопоклонства, говорил о нем! Как хорошо рассказывал о тех, кого больше не было на свете: без иллюзий, со строгим судом, тем же, каким, внутри себя, судил себя. Ум его был неподкупен, как и совесть. Он мучился, но в доме его был мир. В его комнате, всегда опрятной, светлой — простой его стол, чернильница, перо, черная клеенчатая тетрадь. Когда вспоминаю о нем, только этот свет, только то сияние и вижу.

Можно было бы списать для его могилы надпись с могилы Свифта: «Он ушел туда, где ярость возмущения не может больше терзать его сердце». Но лучше начертать на ней сказанное навеки слово Августина:

Беспокойно сердце мое, покуда не упокоится в Тебе.

1962.

УМЕРЛА АХМАТОВА

Помню ее над гробом Блока, при последнем прощании, в церкви Смоленского клабища —

Принесли мы Смоленской Заступнице,
Принесли Пресвятой Богородице
На руках во гробе серебряном...

Прошло много лет. Теперь похоронили и ее. «Никого больше не осталось». Это мы говорим: современники, почти сверстники ее. Знаем конечно, что требует это оговорок, но пусть другие делают их за нас. Достаточно правды в этих словах, чтобы нам их простили даже те, кто еще не родились. Они поймут: каждый раз вкушали смерти и мы, когда умирали наши поэты; и когда нас не будет, все будет так, как если бы мы умерли с ними заодно.



Не скоро наступит для русской поэзии время, сравнимое с тем, концом которого можно считать похороны Блока, а вторым, самым уж окончательным концом погребение Ахматовой. Она ведь была не на сорок пять, а лишь на девять лет моложе его. Поэзия ее с полной ясностью определилась рано, хотя это вовсе не значит, что не раскрылось в поэзии этой, за последние десятилетия, много нового и значительного, чего прежде предвидеть было нельзя. Однако, голос ее все-таки навсегда остался тем же, который зазвучал в первой книге ее стихов, вышедшей в 1912 году. Многие услышали его тогда же, распознали его единственность; трудно было

ошибиться: такого тембра, таких интонаций, как раз тем и волнующих, что совсем «комнатных», разговорных, в русской поэзии еще не слышалось. Голос был женский, темы точно также сплошь были женские или девичьи, и лиризм их был такой непосредственный, личный, что стихи эти почти могли показаться выдержками из писем или дневников. Но этим, оценившие их должным образом, не обманулись: удивил и восхитил их именно контраст между этой интимностью и строгой выверенностью его, не допускающей никакого «избытка чувств» и никакого многословия. Очень опрометчиво сравнивал впоследствии Андрей Левинсон (для французов, правда, но зачем же было их обманывать?) Анну Ахматову с Марселиной Деборд-Вальмор, поэтессой, поэзии не чуждой, но которая вечно, с распущенными волосами, перед веркалом и при свечах, писала письма, длинные письма оперным, очень оперным Онегиным. У Ахматовой, с первых ее шагов, никаких нет признаний, заклинаний, душеизлияний. Ее лирика драматична, но как раз потому, что обходится без «экспозиций»: одни пятые акты, и отнюдь не мелодрам.

Скорей уж Христину Россетти, но и то лишь издали, она напоминает, а наши две раньше прославившиеся поэтессы вовсе не похожи на нее. Стихи Каролины Павловой — мужские, да и всего чаще очень книжные. Зинаида Гиппиус неизменно, слагая стихи, именовала себя в мужеском роде; чтобы стать поэтом, ей пришлось поэтессу в себе зачеркнуть. Ахматова стала одним из драгоценнейших наших поэтов, оставаясь поэтессой, женщиной. «Стала» тут и не совсем даже уместно: голос был у нее на редкость свой, своеобразия завоевывать ей почти не приходилось: оно было ей подарено. Есть в первой книге стихотворение («Вечерняя комната»), где хризантемы и георгины Анненского сочетаются с клавесинами, саше и севрскими статуэтками Кузмина (написавшего предисловие к этой первой книге), но ученичества в ней мало, даже хризантемы и саше переложены на ахматовский голос; а вскоре будут написаны и в ту же книгу войдут такие стихотворения, как «Сероглазый король», романтическая и (может быть) скандинавская баллада, строк на двести-триста по скромному расчету, вправленная, однако, с поразительным мастерством в семь двустиший, или

«Рыбак», стихотворение такой четкости рисунка и такой меткости прицела в каждом своем слове, что Гумилев мог бы его напечатать в качестве манифеста той поэтики, которая точней, чем его дарованию, отвечала дарованию Ахматовой, но которой не Ахматова дала нелепое имя акмеизма.

Одно из самых ранних стихотворений (1909 года) начинается стихами, поражающими своей неукрашенностью, «прозаичностью» (конечно мнимой):

Подушка уже горяча
С обеих сторон.

В 1911 году написаны знаменитые строчки:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Это свидетельства драматичности ахматовской лирики: выразительны не сами слова, но изображенное ими; требуется от них только, чтобы они предметное значение свое высказали с предельной сжатостью и точностью. Но и сосредоточеннейший лиризм этой лирики достигается словами, почти столь же обиходными, однако смысл которых уже нельзя оторвать от их звука и от интонации фразы (в данном случае вопросительной):

Я места ищу для могилы.
Не знаешь ли, где светлей?

или, — как в последней строчке того же стихотворения («Похороны»),

И у ног голубой прибой —

от повторения звуков, ради которого слова (пусть бессознательно) и отобраны, при полной сохранности, однако, их первичного, естественного смысла.

В первой же книге, таким образом, отчетливо проявились те два устремления поэтической мысли, из сочетания и взаимодействия которых выросла постепенно вся поэзия

Ахматовой. Очень наглядно ложатся они одно рядом с другим (сперва второе, затем первое) в четверостишии, которым начинается одно из немедленно прославившихся стихотворений второго сборника (1913):

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Третья и четвертая строчки, хоть и не столь драматичны, но столь же «сценичны», как приведенные выше о подушке и перчатках, тогда как две первые живут «музыкой» и «невыразимым», а поэтому и почти той же, а не другою жизнью живут с тех пор, как «невыразимым» заменило первоначальное «невыносимым». Устремление, столь ярко сказавшееся в последних двух стихах, больще обратило на себя внимание и сильней, чем другое, определило поэтику, которой покровительствовал, не всегда ей следуя, Гумилев; но для самой Ахматовой характерны оба, в нераздельности их, да и вообще слишком подлинным была она поэтом, или слишком исключительно поэтом, чтобы свои приемы ощущать приемами, и тем более чтобы учитывать усвоение их другими. Ей подражали, но ее это не интересовало. Ее примеру, кроме того, следовали более одаренные люди и боле плодотворно, чем примеру Гумилева. Для историков литературы это важно, ей же вряд ли казалось это существенным: совсем не была она литератором, и больше всего ценила поэтов, всего меньше похожих на нее.

Поэтом она была, с детства и до конца дней, жизненно, всею жизнью, и в жизни, а не над нею; то-есть конечно и «над», но не отрываясь от нее. Так — всех настойчивей в России — жил Блок, но отнюдь не все поэты, даже очень значительные, так живут; и уж вовсе нельзя отсюда заключать, что «средством» она «все в жизни» считала «для ярко-певучих стихов», как это пошловато сказано у Брюсова. Такое понимание и жизни, и поэзии может удовлетворить лишь очень незначительного поэта. Ахматова не покупала у жизни стихо-возбудительных средств, но жизнь свою осмысляла поэзией и, живя, осмысления

этого не забывала. Да и не одной своей жизнью она жила. «Вечер» и «Четки» еще позволяли, быть может, этого не замечать, но не то, что последовало за ними. Драматически заостренный лиризм ее дарования не только допускал выход за пределы «своего», но и требовал такого выхода, требовал стихов не от своего лишь имени, требовал жизни в других и за других.

Мы на сто лет состарились, и это
Тогда случилось в год один —

не она воспела войну (или пошла на войну), но в «Белой стае» мы прочли не какие-нибудь, а вот эти стихи (1916 года), о ее начале, как и два столь же достойные темы стихотворения, написанные на другой день после этого начала и впервые опубликованные в том же еще 14-ом году. Не о ее друге стихи:

Не бывать тебе в живых,
Со снегу не встать,
Двадцать восемь штыковых,
Огнестрельных пять.

Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля.

И эти не о ее сыне:

Для того ль тебя носила
Я когда-то на руках,
Для того ль сияла сила
В голубых твоих глазах!
Вырос стройный и высокий,
Песни пел, мадеру пил,
К Анатолии далекой
Миноносец свой водил.

На Малаховом Кургане
Офицера расстреляли.
Без недели двадцать лет
Он глядел на Божий свет.

Совершеннейшее стихотворение; да и первое тоже.* Распространяться о совершенстве его совестно, из-за темы и соответствия теме, в котором совершенство и состоит; а все-таки, как мелодично и воздушно «Анатолии далекой», после чего неверная рифма, чуть дальше, ранит, в сердце бьет еще верней; и как точно: «мадеру», как еще больней для тех, кто помнит, что моряки у нас именно мадеру пили всего охотней. Так что есть тут и «звенела музыка», и устрицы или перчатка не на ту руку, но в другом объеме, в широкости, которая личной, «своей» жизни не исключает, но которую Ахматова, 20 июля 1914 года, раз навсегда, включила в личную свою жизнь.

⁂

Еще на западе земное солнце светит,
И кровли городов в его лучах блестят,
А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят.

Я познакомился с ней лишь через два года после того, как были написаны эти стихи, и бывал у нее довольно часто в 23-ем и в первой половине следующего года. Она все приняла, и кресты эти, и воронов, голод, маузеры и наганы, серость новых хозяев, участь Блока, участь Гумилева, осквернение святынь, повсюду разлитую ложь. Она все приняла, как принимают беду и муку, но не склонилась ни перед чем. Оценка происшедшего и происходившего подразумевалась; не было надобности об этом и упо-

---

* О нем скажу, что помечено оно «1914», но до «Анно Домини» как будто в печати не появлялось; не исключена возможность, что помечено оно неправильно. Слова о том, что «любит кровушку» русская земля, подходили бы скорей к дате более поздней. После того, как статья эта была напечатана, Г. П. Струве подтвердил в письме ко мне (9 марта 1967) мое предположение, сославшись на «Бег времени» (1965), где стихи эти датированы 1921-ым годом. — Второе стихотворение датировано 1918-ым годом.

минать. Перед моим отъездом, Анна Андреевна просила меня навести в парижской русской гимназии справки, насчет условий, на которых приняли бы туда ее сына, если бы она решилась отправить его в Париж. Я справок не наводил, не очень в это предприятие верил, да и писать ей боялся, чтобы ей не повредить. Сама она никуда уезжать не собиралась. Ее решение было непреложно; никто его поколебать не мог. Пытались многие, друзья ее один за другим уезжали или готовились уехать. Часть их переходила границу тайно; они предлагали перевести и ее. Такого же рода предложения получала она и от уехавших. С улыбкой рассказывала мне об этом. Я ее уезжать не уговаривал, и не только из робости; не стал бы уговаривать, даже если был бы старше ее и связан с ней давнею большою дружбой. Я чувствовал и что она останется, и что ей нужно остаться. Почему «нужно», я быть может тогда и не сумел бы сказать, но смутно знал: ее поэзия этого хотела, ее нерожденные еще стихи могли родиться только из жизни, сплетенной с другими, со всеми жизнями в стране, которая, для нее, продолжала зваться Россией.

Приближалась она тогда к тридцати пяти годам. Часто хворала, была очень худа, цвет лица у нее был немножко землистый, руки тощие, сухие, с длинными, слегка загнутыми внутрь пальцами, напоминавшими порой когти большой птицы. Жила в скудости, одевалась более чем скромно. Показала мне раз монетку, хранимую ею: старушка ей подала на улице, приняв за нищенку. Но старушка все-таки была, нужно думать, подслеповата. Стать и поступь этой нищенки были царственны. Не только лицом — прекрасным и особенным, скорее, чем красивым — но и всем своим обликом была она незабываемо необычайна. Знала это, разумеется, очень хорошо (было кому и научить, если бы сама не догадалась). Иногда поэтому, в обществе людей не близко ей знакомых, проявлялась у нее некоторая манерность. Зато как бесконечно была она проста, мила, умна, когда угощала меня — поклонника, но не претендента — самодельным печеньем с чашкой кофе, и никого не было при этом или была одна, нежно любимая ею «Олечка» (Глебова-Судейкина). Читала, если попросить, стихи; прочла однажды, по моей особой просьбе, «У самого моря» (там, всегда мне казалось, в движении, в пении

стиха есть что-то, из чего родилось все самое ахматовское в Ахматовой). О себе она не говорила, болезненно-близких имен (Гумилева, например) никогда не произносила; но об одном — радуюсь — я от нее узнал, не житейском, но касающемся писания стихов, а значит жизненном, и для нее, жизнью поэта живущей, существенном. Она мне сказала, что, слагая стихи, она никогда в руки не берет пера и бумаги. Работает долго над каждым стихотворением, но записывает его лишь в полностью отделанном виде, после того, как прочла друзьям, порой через неделю или две после эстрадного его чтения. Она и вообще писать, писем хотя бы, по ее словам, терпеть не могла, пера в руке держать не любила. Да и сочинять какие-нибудь нестихотворные тексты было ей тягостно. Когда чествовали Сологуба, она меня попросила составить краткое приветствие, которое прочла на сцене Александринского театра, в полном великолепии на этот раз, в белом шелковом платье, чуть ли не со шлейфом, — а если не было шлейфа, было легко, на нее глядя, шлейф вообразить. Но вообразить ее нанизывающей безличные фразы такого (от союза писателей) приветствия было нелегко. У нее и почерк был старательный и негибкий, как у тех, кто не привык писать. Умиляюсь надписям на двух сборниках, одновременно мне подаренных, вспоминаю, как она их тщательно выводила; коротенькие, а на второй устала, подписалась одной фамилией. Но как показательно, как ей к лицу это вынашиванье стихов в себе, долгое, без записи, это пребывание в ней слова среди забот, утех, скорбей. С каким вниманием слушала она музыку его, как бережно его несла... И вот, сквозь долгую жизнь, нетленно донесла до гроба.

Сорок два года еще жила там, где нас нет. Как их прожила, этого мы в подробностях не знаем. Читали (трудно в этом сомневаться) лишь часть написанного ею за эти годы. Но этого достаточно. Предполагаем, что думала о нас, здешних, ставила себя на наше место (например, когда писала стихотворение свое — одно из лучших ею написанных — о Лотовой жене). Знаем, что не осудила. Знаем еще тверже: и нам благодарить ее надо за то, что она осталась там.

Даже и почерк стал как будто побойчее. Литератором пришлось сделаться; не банально, положим, а достойно

(писала о Пушкине, да и так, что дай Бог всякому «пушкинисту»). Переводами пришлось заняться, не всегда по своему выбору, не всегда с языков, ей известных. Пришлось выслушивать окрики невежд, и хуже, чем невежд (свирепейшего из них, Жданова, помянули казенной хвалой за несколько дней до ее смерти). Пришлось молчать, — и вообще молчать, и молчать, когда замучен был Мандельштам, когда повесилась Цветаева. Пришлось, пытаясь спасти сына, не молчать — в стихах, в стишках . . . Многое пришлось. Но если бы не осталась, кто бы тогда написал:

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

Кто бы написал «А вы, мои друзья последнего призыва . . .» или «Постучи кулачком — я открою . . .» или вообще встретил «Ветер Войны» — еще раз — как поэт, а не как столькие другие, всуе именуемые этим именем? Кто бы «Реквием» прорыдал, свою жизнь, свою муку ни от чьей жизни, столь же мучимой, не отделяя? «В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях». Это и дает ей право сказать, что тогда и все эти годы она была «Там, где мой народ, к несчастью, был». Поэтому, уже и поставлен ей памятник всеми нами, теми, кто, потеряв Россию, людьми остались, в России или не в России; поставлен не где-нибудь,

А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.

Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть громыхание черных марусь,

Забыть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.

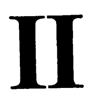
И пусть с неподвижных и бронзовых век
Как слезы струится подтаявший снег,

И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

Не повидал я Анну Андреевну перед ее кончиной. Приезжала в Париж, но меня в те дни тут не было. Очень об этом жалею, и даже этого стыжусь. Немножко вроде как того стыжусь, что два месяца, в Петербурге, лежал у меня на столе ее альбом, куда вписывали ей стихи, скромный, небольшой, в темном кожаном переплете, какие бывали не у поэтов, а у барышен; два месяца лежал, и не решился я ничего туда вписать; так ей и вернул.

Вижу ее теперь, то в чем-то сереньком, тощенькую, ту, которой милостыню подала старушка; то высокую в белом, при свете люстр, сверканьи хрусталей. И когда в белом, словно венчик чудится мне над ней. Не венчальный, не царский... Верно из лавров сплетенный? Нет, — прозрачней, светлее: едва ли не мученический венец.

1966


II

ЦВЕТАЕВА — ДО ЕЛАБУГИ

По непосредственности, по бьющей через край щедрости дарованья мало кто мог, в литературе нашего века, сравниться с Мариной Цветаевой. Была у нее та врожденная искрометность слова, та естественная взаимопроникнутость мысли и воображения, по которым всего легче узнаешь настоящий «от Господа Бога» дар, и рядом с которыми кажется столь бледным обычное рассудительное писательство. Не всегда овладевала она этим даром, так чтобы взять у него все, что он должен был ей дать, да и вообще не столько она им владела, сколько он владел ею, но так явственно и так постоянно горел в ней этот огонь, что при любой встрече с ней почти все, что доводилось от нее слышать, было родственно ее стихам, с их непрестанным стравливаньем, сталкиваньем до тех пор не соседивших друг с другом слов и образов; давало такое же впечатление на каждом шагу вспархивающих живых смыслов, там где были до того лишь вещи и скучные названия вещей.

***

Так писал я через двенадцать лет после ее смерти, когда вышла за рубежом книга ее прозы. При жизни ее, живя, как и она, в Париже, ничего похожего на это я о ней не написал. Немногочисленные и весьма беглые мои отзывы о журнальных публикациях ее похвал и вообще не содержали. По странной случайности, уезжая в 24-ом году из России, я стихов ее почти совсем не знал. Ранних ее сборников, где столько хорошего, совсем и не видел (а ведь счел бы многое в них хорошим и тогда); берлинские тоже каким-то образом спрятались от меня в Париже; да

и «После России» (1928), — не было его у меня, перелистал я его больше, чем прочел. Не оценил; да и не оценивал. О манере Цветаевой можно было судить и по очень немногим образцам. Манера эта меня отталкивала. Не то чтобы я таланта не заметил: от бездарности отворачиваешься, зеваешь; никаких особенных толчков, узнавая ее, не чувствуешь. Тут же вдобавок и талант был такого рода, что толчков, а то и пинков, тобой при встрече с ним ощущаемых, от него самого и не отличишь. Но радости эти стихи мне все же не давали. Не принимал я крика вместо слова; слова не умел или не хотел расслышать в нем. В «Тезее» (теперь «Ариадне») и «Федре» коробило меня ненужное и враждебное теме кликушество. Другое дело — проза; но проза стала появляться в печати, заметно для меня, лишь незадолго до того, как я — в январе 34-го года — с ее автором лично познакомился.

На Сергиевском Подворье. После панихиды по Андрее Белом, о которой так хорошо Цветаева говорит в конце рассказа о встрече своей с ним («Пленный дух»), посвященного Ходасевичу. Ходасевич меня ей и представил. Потом мы были все трое, не одни, но не помню с кем, у о. Сергия Булгакова. Пробыли полчаса или чуть больше, вместе вышли, кажется и проехали вместе, под землей, часть пути. Не преувеличу, если скажу, что я долго потом в себя прийти не мог от совсем нежданного открытия: вот она какая. Как никто. Поэт, как никто. Никогда, ни получаса, ни двух минут я вблизи такого человека не был. Что ж мне с этим делать? Перечесть, прочесть все ею написанное, в надежде найти все это гениальным? Могла, казалось бы, такая мысль прийти мне в голову, но, помнится, не пришла. Впечатление не нуждалось в проверке и не изменилось бы, если бы я остался при старом мнении о ее стихах. Достаточно ее самой. Пусть живет. Только бы жила. Что-то в этом роде я себе мысленно твердил. Спросил себя наконец, уж не влюбился ли я в нее. Нет. Открытие мое не меня касалось, и «вот она какая» этого не значило.

Ей было сорок два года (не на много меньше и мне). Хороша, по снимкам судя, не была она и в юности. Из мне известных, лучше всего на последнем — о, нет, нет, не в Елабуге снятом, но уже в Москве, после возвращенья. Там

она улыбается кротко и горько, одной стороной губ, и светится прощально. Такой я ее не знал. У о. Сергия, тогда, вид у нее был усталый и скорее тусклый. Держала она себя просто, приветливо и скромно. Говорила грудным своим голосом сдержанно и тихо. Женственна она была. Женственности ее нельзя было забыть ни на минуту. Но в том вероятно разгадка несходства ее — ни с кем — и заключалась, что женственность, или даже грубее, женскость не просто вступила у нее с поэтическим даром в союз (как у Ахматовой) и не отреклась от себя, ему уступив (как у Гиппиус), а всем своим могучим порывом в него влилась и неразрывно с ним слилась. Отсюда, должно быть, и резкое различие ее ранних (девических) стихов от зрелых, — пульса, импульса, ритма их, прежде всего: то, что в тех журчит, в этих клокочет; а также, смею думать, фантастичность иных ее влюбленностей, о которых осведомили нас — едва ли не преждевременно, хоть и посмертно опубликованные письма. Читать их неловко не оттого что они чересчур «интимны» и «темпераментны»; запачканный смысл этих слов к ним вовсе не подходит; неловкость скорей проистекает из того, что их любовность и страстность пребывает всецело в какой то лирической стратосфере, словно совсем и не ища никакой опоры на земле. Но ведь искала она все же эту опору. Письма были посланы. Адресаты их были живые люди. Жалость, острую жалость испытываешь, понимая, что и они с жалостью письма эти читали. А потом стыдишься, что их прочел, перед памятью о живой Цветаевой.

Тогда, у о. Сергия, когда я впервые ее живую увидал, Елабуга была далеко, посмертное чтение писем еще дальше. Почувствовал я в ней, однако, именно это: насыщенность всего ее существа электричеством очень высокого вольтажа, женским, если о батарее думать (я о ней лишь много позже подумал), но если о тепле и свете, поэтическим. Ничего она не говорила безразличного к интонациям и словам, а потому и не говорила ни о чем, что такое безразличие делало бы неизбежным или единственно уместным. Это не означало непременного выбора возвышенных тем, как в немножко комическом парижском «салоне» Мережковских, собиравшемся по воскресеньям, где все остальные темы назывались «обывательщиной». Ее

для Цветаевой не существовало. Мелочей жизни она не замечала, если не могла их преобразить. Без натяжки она их преображала: метким и живым словом или незаметным приподнятием до того этажа, где они без неправды породнялись с вымыслом. Нет натяжки и в ее прозе, к которой близка была очарованностью и очарованием ее речь, а если там натяжка и есть, то лишь оправданно: в местах повышенных сверх терпимой в разговорах меры. Больше ее в стихах, где батарея работает сплошь на предельном напряженьи, компенсируя, быть может, жизненную нерастраченность энергии или вынужденное верченье на холостом ходу. В стихах, нахожу и сейчас, что натяжка бывает чрезмерна, хоть давно и понял, в них вчитавшись, что оправданность ее сильней, чем я думал прежде, и что включаются эти стихи в очень определенную европейскую преемственность. — Но раз я теперь о стихах заговорил, приведу сперва, без существенных перемен, сказанное мной о них и о поэзии ее прозы все в том же отзыве о книге, опубликованной (в 53-ем году) Чеховским Издательством, и уж после этого ненадолго вернусь к нашему знакомству, ничем значительным не отмеченному, ни для нее, ни даже — по сравнению с первой встречей — для меня.

***

Поздний греческий ритор различал, как в стихах, так и в прозе, два способа словосочетанья: жесткий и гладкий, а промеж них еще и умеренный или средний, педагогически самый безопасный и свойственный большинству образцовых авторов. Жесткий — иначе «шершавый» или «суровый» — издревле был (как уже Дионисий Галикарнасский и отметил) самым редким. Пиндар считался непревзойденным его мастером, а в новейшие времена мастерами его были Гёльдерлин в Германии и через полстолетие после него, в другом ключе, англичанин Хопкинс. При этой манере «сочетать слова» главную роль играют не их естественные, то есть определяемые метром или прозаическим ритмом группы («строчки» или фразы), составляющие, вместе с тем, и смысловые членения или единицы, а отдельные слова или комки из двух-трех слов, несущие нетронутым в себе свой полный отдельный смысл и брошенные навстречу другим полновесным комкам или

словам, с которыми они вступают в борьбу, не ослабляемую никакой предустановленной или хотя бы предчувствуемой гармонией. Этим конечно обусловлен затрудненный синтаксис и прерывистый ритм такой прозы и, в большей еще мере, таких стихов. Этот особый строй слова — и души — был и врожденным цветаевским их строем. Недаром она так любила Гёльдерлина; и недаром так восхищалась Пастернаком, не заметив, что жесткость письма в ранних его сборниках не столь первична, как у нее самой, хоть у нее и не в ранних сборниках она проявилась (глубочайше врожденному приходится порой вызревать дольше, чем всему другому), и что жесткость эта проистекает у него из нарочитого обновления словесной ткани, порождается натяжкой, а не порождает натяжку, как у нее; оттого-то, в отличие от нее, эта жесткость в более зрелых его стихах и смягчается. У Цветаевой она прежде всего — особый ритм, определяющий в значительной мере и словарь ее пражских и парижских стихов, а порой быть может (как в «Автобусе») даже и выбор их сюжета. Слишком уж доверяла она, может быть, этому ритму, этому сталкиванью словесных звуков и смыслов, производимому им; зато не выдумывала его; если и выдумывала, то лишь способы ему подчиниться. Сопротивляться не помышляла: он сам своего рода сопротивленье; ее сопротивление миру. Отсюда необычайная цельность и чистота всего ее поэтического состава. Стихи — ее жизнь, почти что в смысле дыхания, сердцебиенья. Проза ближе к жизни-житью, к дням и годам. Но как «в жизни», в житье, была она поэт, так остается она поэтом и в каждой строчке своей прозы.

«Проза требует мыслей да мыслей». Пушкин конечно прав; но мысль совсем и не отсутствует в этой прозе, как не отсутствует в ней «действительность»: люди, места; события и судьбы. Только неразрывно в ней все это сплетено с неустанной работой поэтического сознания. Все, что увидено, воображено; все, что испытано и узнано, узнано и испытано поэтом. Факты и мысли можно, разумеется, выделить, рассмотреть отдельно, но это уже рассудочная операция, автором непредусмотренная и которую читатель может производить на свой страх и риск. Как смела — но и как верна — критика двух строк из песни Председателя в «Пире во время чумы»

И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог,

пустых, недостаточно насыщенных сравнительно с соседними! Как верно увидены Белый, Брюсов, Волошин! Как убедительно показано у маленькой девочки, Марины, рождение поэтического слова из непонимания «простого» смысла слов, и самой поэзии из воплощенного в матери духа музыки! И все же эти правды еще правдивей, оттого что они правды поэта, ни по каким внутренним признакам не отличимые от правдивого поэтического вымысла. В «Искусстве при свете совести» совсем отделить поэзию от поэтики невозможно; это не помешало, однако, а может быть и помогло прозорливому суждению о пушкинских стихах. Белого и другие хорошо изображали, Ходасевич например, но т а к его никто не увидал, потому что он здесь одновременно увиден и воображен, увиден и преображен — в самого себя. И когда Цветаева говорит о себе, о своем детстве, не можем мы сомневаться, что безошибочно знает она себя: так живо она себя воображает. Поэты ошибаются; но покуда не подменяют вымысла выдумкой, они не ошибаются в самом главном. И горькая гибель Цветаевой, возвращенье на гибель — верю — была не ошибкой измученной, втянутой в ошибку женщины, а выбором поэта. Она унесла свою слепую правду о России в вымышленную страну, в невымышленную петлю, но правдой не поступилась. И хоть невидима эта правда, мы не можем сказать, что ее нет, сказать, что ее не будет...



Больше лет прошло с тех пор, как я это писал, чем тогда со времени ее отъезда и кончины. Отзыв этот дописывая о ее посмертной книге, казалось мне, что глядит она с того света и качает головой: что ж это вы прежде не собрались обо мне в этом роде написать? Только я тогда в литературе ее мыслил больше, чем в жизни, да и меньше знал о ней и ее конце. Степун, в предисловии, утверждал: повесилась; думал, однако, что в Казани. А ведь Елабугу я видел. Давным-давно. Пристань, правда, одну. Но почему-то последний ее час стал от этого для меня вещественней и страшнее. Как сильна была сила

тянувшая ее на материнское лоно, домой, и как быстро расправились с ней братцы и сестрицы: в петлю вдели, в землю втоптали; мать обернулась мачехой, Елабугой. Нет, не думается мне больше, что на том свете интересуют ее статьи, которые о ней пишут или которых о ней не писали. И вместо всех моих рассуждений было бы лучше, может быть, выписать попросту стихи, прежде мне неизвестные, написанные ею почти накануне того, как мы с ней впервые встретились:

Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляйте миски и тарелки!
Всякая тарелка будет мелкой,
Миска — плоской.
Через край — и мимо —
В землю черную, питать тростник.
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих.

Этим все существенное сказано о ней и о ее стихах. Как о них ни суди, лучших от худших ни отделяй, не назовешь их и при самой злой воле клюквенным соком. Вечнопишущие Бальмонт и Сологуб (не говорю о стихоплетах скудно или вовсе не одаренных) просятся в изборник, отдают себя на чужой суд. Можно отсеиванье произвести — очень даже можно — и цветаевских стихов; но счесть оставшееся за чертой безразличным будет трудно. Поэт не отсутствует и в том, что не стало полностью поэзией. В том, что ты отвергнешь, ты будешь все-таки слышать, если у тебя есть слух, ее голос, ее сердцебиенье.

Чтения ее не помню; кажется и не слышал никогда. Во всяком случае, когда я бывал у нее в Кламаре, она мне стихов не читала и я не просил ее читать. Не просил боясь, что полной хвалы не смогу им искренно воздать, что не сумею ответить им так, как было бы ей нужно. И еще потому, что вообще немножко стеснялся ее, как и она — мне кажется — меня. Вряд ли она очень усердно читала все писавшееся о ней, но повидимому некоторое представление о моих критических оценках у нее было. Когда оказал я ей однажды маленькую литературную

услугу, она не скрыла от меня легкого удивленья насчет того, что оказал эту услугу именно я. Мне оставалось только смущенно бормотать о всегдашнем моем почитании ее дара. Ни о чем для нее важном, и уж тем более ни о чем мучившем ее мы с ней не говорили. Книжки я ей носил, французские и немецкие; об иностранном и беседовали мы всего чаще. Это не значит, что я часто у нее бывал: раз пять, быть может, или шесть; но принимала она меня всегда мило и дружелюбно.

Услуга состояла в том, что по моей рекомендации журнал доминиканцев с улицы Латур-Мобур (La Vie Intellectuelle) напечатал несколько ею переведенных пушкинских стихотворений (как раз и Песня Председателя была среди них). Я хотел их устроить в Nouvelle Revue Française, но это мне не удалось. Дело в том, что Цветаева невольно подменила французскую метрику русской. Для русского уха переводы эти прекрасны, но как только я перестроил свое на французский лад, я и сам заметил, что для французов они хорошо звучать не будут. Не сказал я об этом Цветаевой, да и о неудаче в N.R.F. не сообщил. Довольно было у нее обид и без того. Трудно ей жилось и в Париже, и в русском Париже. Любили ее здесь, или хотя бы достаточно уважали, не многие. Не многим она и облегчала первое, во всяком случае, из этих чувств. Только нынешние ее комментаторы — елабужские, хочется сказать — распространяться насчет этого ни малейшего права не имеют. Даже и без передержек. Они, однако, и без них не могут обойтись; малюют лубок, даже для собственного утешенья непригодный. Ведь и читая синий их однотомник можно узнать, что был за рубежом журнал «Версты», названием своим воспроизводивший заглавие одного из цветаевских сборников. Это все-таки почет, или нет? Спросите тень в лагерях замученного Святополк-Мирского, почитал ли он Цветаеву или не почитал. И рекомендую к двадцатилетию Елабуги переименовать «Новый мир»: пусть называется «После России»; можно будет и петлю на обложке изобразить.

Довольно об этом. Пусть только понято будет, что нельзя *как ни в чем ни бывало* (да еще и утаивая многое в ее наследстве) расшаркиваться перед памятью Цветаевой.

В последний раз я был у нее сравнительно незадолго до ее отъезда. Речи об отъезде, конечно, не было; может быть и мысли. Генерал Миллер был еще цел и невредим. Эфрон тоже (я его никогда в глаза не видел). Ничего не было сказано «такого». Разговор был как всегда, лишь покороче. Грустна была Цветаева и как-то растерянна. Комната, прибранная аккуратно, казалась почему-то пустой. Две книжки я принес. Дала кому-нибудь? Увезла?

— До свиданья, Марина Ивановна.

— До свиданья.

Как будто и голос ее стал глуше... Каково-то ей было там, в Елабуге.

(1953) 1970

БРЮСОВ ЧЕРЕЗ МНОГО ЛЕТ

Брюсов сумел загипнотизировать своих современников. Даже будучи на много его моложе, даже противясь ему, отталкиваясь от него, они продолжали его считать подлинным и большим поэтом. Следы этого гипноза заметны еще и в книге К. В. Мочульского* Так оно и лучше. Не будь их, он пожалуй не взялся бы за свой труд, и мы не получили бы, после других, еще и этого его загробного подарка, первой — как это ни странно — обстоятельной и серьезной книги общего характера о Брюсове, книги беспристрастной, внимательной, а потому своевременной и нужной. Внимания нашего, в отличие от восхищенья, Брюсов заслужил раз навсегда. Гипнотизером рожден не каждый. Внушить столько доверия, приобрести такой авторитет дано было в нашей литературе очень немногим. Места, которое он занимал в ней на протяжении десяти или пятнадцати весьма значительных для нее лет, отнять у него никто не может. Современникам казалось, что он занимает это место как поэт; потомки поняли или поймут, что оно принадлежит ему как литературному деятелю и как учителю поэтов.

В последний год своей жизни он писал (статья эта «Пушкин-мастер» вошла в посмертно изданную его книгу «Мой Пушкин», 1929): «Поэтическое произведение возникает из разных побуждений. Основные, конечно — стремление выразить некоторую мысль, передать некоторое чувство или, точнее, уяснить себе, а следовательно и читателям, еще неясную идею или настроение. Но рядом

* Страницы эти были напечатаны в качестве предисловия к этой книге: «Валерий Брюсов», YMCA PRESS, Париж 1966.

существуют и другие побуждения, и среди них — задачи мастерства: повторить в своем творчестве творчество другого поэта, воплотить в своем создании дух целого литературного движения, наконец разрешить ту или иную техническую задачу. При изучении генезиса пушкинских созданий такого рода побуждения ни в коем случае не должны быть забываемы». И далее: «До Пушкина у нас были писатели и поэты, но литературы не было. Надо было заложить ее новые основы и для того прежде вобрать в зарождавшуюся русскую литературу все, сделанное до того времени на Западе и на Востоке, в древности, в эпоху средневековья, в новое время. Задача титаническая, вполне аналогичная той, которая стояла перед эпохой Петра I».

Все это верно, и многое из этого применимо не к Пушкину только, но и к Брюсову. Если он, как легко предположить, и сам так думал, он ошибался не вполне. Неизвестно только, учел ли он, что исконные творческие побуждения (о которых упомянуть не позабыл), хоть и не вовсе были ему чужды, основными для него не были, тогда как Пушкин и «задач мастерства» (в брюсовском смысле) от них не отделял, не мог отделить: гений ему этого не позволял. В выполнении этих задач Брюсов проявлял незнакомую Пушкину ремесленность, но что задачи такого рода ставил себе и Пушкин, и что Брюсов, разрешая их, делал родственное пушкинскому дело, этого отрицать нельзя. «Пушкин был не только великий поэт: он был учителем поколений и (...) создателем новой русской литературы». Да, и в этих справедливыя словах, из той же статьи, кое-что применимо не только к Пушкину. Но Пушкин был п р е ж д е в с е г о великий поэт и остался им для нас, независимо от воздействия, оказанного им на кого бы то ни было, на что бы то ни было. Брюсов же не был ни великим, ни даже крупным поэтом, и он почти всецело исчерпывается для нас этим воздействием своим на чужие стихи или, верней, на общие предпосылки стихописания и писательства вообще в начале нашего столетия. Если, однако, о воздействии только и говорить, если оценивать воздействие, а не писания, послужившие ему основой, то придется признать, что существует известная аналогия между произведенным Брюсовым (пусть и не совсем единолично) капитальным ремонтом и осно-

вополагающим, всеобъемлющим строительным делом Пушкина. Этого дела ни в какое кроме самого общего русла вместить нельзя, так что слова о «воплощении духа целого литературного движения» (одного среди многих) не совсем подходят к тому, о ком они сказаны. Но и для Брюсова они пригодны не вполне. Пушкин создал русскую литературу или завершил ее создание. Брюсову не пришлось закладывать ее основ; это было бы ему и не по силам; но обновлять эти основы — а не какую-нибудь малую их часть — ему пришлось; и обновлял он их, в общих очертаниях, так же, как Пушкин их некогда закладывал. Пушкин глядел на Запад, на Запад глядел и он, а вовсе не куда вздумается или куда прикажут, как позже, когда основная роль его была уже сыграна. «Вобрать» в зарождавшуюся новую русскую литературу именно и нужно было «сделанное до того времени» — и со времени Пушкина — на Западе. За это он смолоду и принялся, расчищая тем самым путь не отдельной какой-нибудь школе или направлению, и даже не одной поэзии, а всей нашей литературе в целом. Сору в избе накопилось много, и метла в его руках мела лучше, чем в чьих либо других.

Через полвека после смерти Пушкина, европеизм нашей литературы, которым мы обязаны прежде всего ему, пошел на убыль. Вслед за небывалым подъемом наступило странное обмеление. Сильней всего сказалось оно в сером и хвором тогдашнем стихоплетстве; но достаточно перечесть ранние рассказы Чехова и сопоставить их с воспоминаниями его брата Михаила, чтобы понять, какая убогая провинциальность была присуща всему литературному быту и укладу тех лет. Окно в Европу, хоть и оставалось незаколоченным, заросло почему-то плющем, затянулось паутиной. Сам Чехов, при всем своем редкостном даровании и уме, попадал в Царевококшайск, когда брался (что, по счастью, случалось очень редко) за нерусскую или небытовую тему («Без заглавия», «Пари»). Позже З. Н. Гиппиус записала чей-то меткий отзыв о его получившем одобрение Толстого «Черном монахе»: «мрачная олеография». Олеографичность эту, пробиравшуюся к верхушкам, следовало разоблачить и высмеять, «описательство» (термин той-же Гиппиус) отделить от писательства; всю нашу словесность надлежало проветрить

свежим западным ветром. Этим занялся прежде всех Мережковский, но стихи его были гладки и робки; заняться этим для стихов выпало на долю Брюсова. Кем бы и как бы такое занятие ни велось, оно не могло быть ничем иным, как возобновлением старого пушкинского дела.

«Пушкин признавал высокую образованность первым, существенным качеством всякого истинного писателя в России». Это пишет не Брюсов, а первый биограф Пушкина Анненков и ссылается затем на то, как Пушкин разбранил Гоголя за недостаток уважения к Мольеру. В восьмидесятых годах литераторы наши и поэты образованностью не блистали, а главное склонялись к мысли, что она им вовсе и не нужна. Брюсов был другого мнения. Он с жадностью приобретал образование и неустанно расширял его, отлично понимая при этом, что выражение «европейски образованный человек» — всего лишь тавтология, что никаким другим, кроме европейского, образование в России быть не может и что из этого отнюдь не вытекает требование превращать его в чисто-западное, не-русское. Ведь основной смысл этого образования в том и заключается, чтобы позволить нам мерить русское не «чужой», но и не черезчур податливой «своей», а общей для нас и не для нас, обще-европейской мерой, и тем самым противодействовать обособлению, означающему — не для нас только, но и для любой составной части Европы — захирение, застой, падение качественного уровня. Увидеть Толстого и Достоевского, а затем и Гоголя в единственно их достойной мировой (но прежде всего европейской) перспективе, это, кстати сказать, и была главная заслуга Мережковского, доказавшего, с другой стороны, первыми двумя частями своей трилогии, что русский писатель может и на западные темы писать, худо ли, хорошо ли, но не вовсе доморощенно и лубочно.

Пушкину он не забыл отвести главу в своей книге «Вечные спутники». Точно также и Брюсов, читая столь не похожих на Пушкина французских поэтов, учась у них, подражая им, не только Пушкина не забыл, но и научился внимательней прислушиваться к его стихам, и так полюбил его, что еще в юности стал одним из наших «пушкинистов». Тютчева, Баратынского оценил он по-новому именно потому, что расширился и обновился весь

его литературный кругозор. Не увлекись он позже Верхарном, он не увидел бы в Некрасове тех черт, которые он первый отметил в статье 1912 года «Некрасов как поэт города». Да и в собственных стихах его, даже ранних, преобладает не прямое подражание западным образцам, прежним или современным, а скорей новый, внушенный ими пересмотр и учет, как использованных, так и неиспользованных еще возможностей русской поэзии.

Конечно, для того чтобы вновь узнанные возможности эти были осуществлены, или хотя бы намечены, показаны не в теории, а на примере, требовался труд уже не «знатока», не критика, а поэта. Ровно в меру этого требования Брюсов им и был. Непосредственного лиризма имелось больше хотя бы у оцененного им по заслугам (а то и выше заслуг) Фофанова, и уж конечно у бестолкового, но голосистого, хоть и неумевшего беречь свой голос Бальмонта. Еще при жизни Брюсова становилось все ясней, что и Сологуб, и Гиппиус, и Вячеслав Иванов куда крупнее поэты и писатели, чем он, не говоря уже о Блоке и Анненском, рядом с которыми он вообще казался непоэтом. Иванов и Анненский, кроме того, многое русское и не-русское понимали острей; образованность их можно назвать более «высокой». Брюсов в молодости очень поверхностно воспринял Бодлера, Малларме, Рембо, Верлена; их подражатели или продолжатели, поэты меньшего калибра, были ему больше по плечу. Данте и Гёте он хуже переводил, чем Беранже или австралийское первобытное «Кенгуру бежали быстро». И все-таки именно Брюсова назвал Блок учителем, именно Брюсов в конце девяностых и начале девятисотых годов вырубил просеку, открыл путь, даже иным из тех, кого он был моложе, всем «новым», всем их новшествам, а вместе с Мережковским, хоть и не в союзе с ним, и всему нашему «серебряному веку».

Чтобы успеть в том, в чем он успел, надо было обладать решимостью, упорством, стратегическим складом ума, без особой душевной тонкости и сложности. Иванов (если говорить лишь о старших) был для этого чересчур отягощен внутренним богатством, Сологуб одновременно слишком извилист и неповоротлив, Анненский — слишком хрупок и совестлив; да и в литературное сознание нового века все

они вошли вместе с более молодыми и лишь после того, как оно было к восприятию их подготовлено Брюсовым. У него одного все необходимые условия были налицо, и впридачу была ему дана огромная трудоспособность: способность именно к этому труду, писанию стихов. Он писал их мастерски, и притом по правилам мастерства, хорошо знакомым Западу, а у нас неизвестным или забытым. Он писал их метко. В течение пятнадцати лет они попадали в цель, вызывая возмущение и восторг, причем возмущение, в конце концов, послужило лишь подножием восторгу. Но и в другом, более существенном смысле они тоже попадали в цель: они учили новому мастерству и учили исканию новизны, они расширяли границы стихотворного искусства, а в силу этого и возможности поэзии. В самих этих стихах поэзии было не много, но вокруг них и благодаря ним ее становилось больше с каждым годом, и она начала цвести, как не цвела давно. Брюсову, прямо или косвенно, мы больше всего обязаны тем, что она «вобрала в себя» все то, свое и чужое, что могло прийти на пользу ее обновлению.

Эту задачу он выполнил с честью. Она была скромнее пушкинской и не потребовала Моцарта: для нее достаточно было и Сальери. Но как во всех Моцартах есть и Сальери, так и в каждом Сальери, призванном к большой задаче, должна быть хоть искра Моцарта. Разве не нужна она была Брюсову? Разве не было у него вовсе поэтического дара? Думаю, что дар этот у него был, и что сказался бы он куда ясней, если бы Брюсов не замучил его вечным понуканьем, грубым понуждением служить задаче, хоть и превосходной, но слишком извне заданной этому дару, навязанной ему, да сверх того еще и безмерному собственному честолюбию. Раз начав, он так все и восклицал (как в одном стихотворении 1902 года):

Вперед мечта, мой верный вол!
Неволей, если не охотой!
Я близ тебя, мой кнут тяжёл,
Я сам тружусь, и ты работай!
Нельзя нам мига отдохнуть....

Бедная мечта, которой не дают и помечтать! Унылым ста-

новится бег оседланного Пегаса. И тут я расхожусь с Мочульским, как и со Святополк-Мирским. Лучший сборник Брюсова не «Риму и миру», даровавший ему почет и власть, не «Венок», увенчавший его славу, и не «Все напевы», слагая которые он в этой славе пребывал. Лучший сборник его «Зеркало теней», вышедший в 1912 году и содержащий стихи тех трех лет, когда слава его начала клониться, хоть пока и медленно, к закату. В этой книге напечатано было едва ли не лучшее его стихотворение (1910 года):

Цветок засохший, душа моя!
Мы снова двое — ты и я.

Морская рыба на песке,
Рот открыт в предсмертной тоске.

Возможно биться, нельзя дышать...
Над тихим морем — благодать.

Над тихим морем — пустота:
Ни дыма, ни паруса, ни креста.

Солнечный свет отражает волна,
Солнечный луч не достигает дна.

Солнечный свет беспощаден и жгуч...
Не было, нет и не будет туч.

Беспощаден и жгуч под солнцем песок,
Рыбе томиться недолгий срок.

Цветок засохший, душа моя!
Мы снова двое — ты и я.

Ничего никогда не было им сказано грустней и тише. В этой книге он и вообще опустил поводья, бросил хлыст, дал роздых поэтическому коню. Тишина стала слышней. Правда, и тут, кроме приведенного и еще двух-трех стихотворений, во всех других слушаем мы ее сквозь обычный брюсовский шум и гром; но даже постоянные темы его

(городская или та, что рифмует страсть — упасть — власть) все же подернуты здесь дымкой, порой усталости только, а порой усталости и поэзии. Даже заглавие книги не так накрахмалено, как другие брюсовские заглавия. Помнится, сходную оценку давал ей некогда Г. В. Адамович. Если это так, я подписываюсь под его мнением, которое издавна, с самого выхода книги, было и моим. Все, что Брюсову отпущено было души, в этом одном зеркале только и отразилось. И когда я гляжу на последний его портрет (тот, что приложен ко второму тому «Избранных сочинений» 1955 года), когда вижу это осунувшееся, потухшее, с одурманенным взглядом, несказанно жалкое лицо, я невольно бормочу, словно кому-то в утешенье:

Морская рыба на песке,
Рот открыт в предсмертной тоске . . .

и в блеклом образе пытаюсь угадать то, чем уже в «Зеркале теней» он был отражен и предугадан.

*
**

Судьба посмеялась над Брюсовым, не без его вины, но с жестокостью чрезмерной. Началось с того, что можно назвать издевательством его самомнения над его любовью к Пушкину. В 1916 году были опубликованы очень удавшиеся ему переводы из армянских поэтов, но после этого еще и «Египетские ночи», где обломки чужого золота так опрометчиво вправлены в раззолоченную стеклярусную мишуру. Ознакомившись с поэмой Горький писал автору: «Эта вещь мне страшно понравилась! Читал и радостно улыбался. Вы — смелый и Вы — поэт Божьей милостью». Слова эти показывают лишний раз, чего стоит всеобщее, заранее готовое восхищение пушкинскими стихами: только человек совершенно к ним глухой может радостно улыбаться читая после них и вперемешку с ними брюсовские гальванопластические ямбы. В 1922 году В. М. Жирмунский напечатал отдельной книжкой целое исследование о них, «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (и посвятил его «Константину Васильевичу Мочульскому на память о

наших первых работах в области поэтики»). Анализ, произведенный им совершенно правилен: поэтический стиль Брюсова с пушкинским ничего общего не имеет. Чувствуется, однако, что он понял и другое, но не высказался на этот счет, боясь, что это будет «не научно». Ясно, нужно думать, было и ему, что дело тут не в различии стилей, а в простой несовместимости хорошего с плохим, подлинного с поддельным. Позже Брюсов уже никаких стихов сколько-нибудь сносного качества не написал. На гроб своей поэзии возложил он этот жестяной венок, откуда выпали сами собой живые пушкинские розы.

«Продукция», правда, не остановилась. Она ускорилась, стала массовой, наполнила вскоре целый универсальный магазин, в котором потребителю предлагались всевозможные товары от «Эй, рабочие мира!» до дребезжащих «Вариаций на тему Медного Всадника». Прежним хозяевам России Брюсов не служил: они его на службу и не призывали. Новым он сразу же бил челом и услужал с усердием, оставшимся, в сущности, невознагражденным. При жизни воздавали ему почести довольно рассеянно; посмертная его слава поддерживается вяло. В десятом томе официальной «Истории русской литературы» ему, правда, отведена отдельная глава — как Блоку, но и как Демьяну Бедному. Переиздается, однако, лишь очень малая часть его произведений, причем выбор их отнюдь не определяется их литературной ценностью. Прошло почти сорок лет с его смерти, а его всё учат, как ему следовало думать, и корят за то, что он думал не так, как думать надлежит. В этом духе комментированы его статьи в упомянутом двухтомнике. Романы и рассказы в него не включены: пришлось бы вероятно слишком длинно объяснять, почему они «несозвучны» и неблагонадежны. Надо еще радоваться, что примечания к стихам ограничиваются пояснением собственных имен (которыми он так злоупотреблял) и переводом иностранных цитат — не всегда удачным. Так в двухтомнике (т. I, стр. 677) знаменитые слова Франчески в пятой главе Дантова «Ада» «Любовь нас привела к единой смерти» объявляются латинскими и переводятся «Любовь ведет нас лишь к смерти», а в однотомном издании «Избранных стихотворений» 1945 года (стр. 447) тот же стих назван «итальянским изречением». Бедный

Брюсов! Для него это было бы все равно, что назвать «На берегу пустынных волн» карельской поговоркой. Если верить титульным листам, примечания эти для обоих изданий были составлены вдовой поэта. Но ведь есть управа на составителей примечаний, есть редакторы, есть авторы вступительных статей, поздравляющие Брюсова (однотомник, стр XL) с тем, что он «овладел высотами мировой культуры»...

Бедный Брюсов в царстве теней! Вероятно он и там размышляет о славе — своей и Демьяна — и пишет стихи, переделывает свой «Памятник», где он не выражал, подобно Пушкину, надежды «долго» быть любезным народу, а заявлял без обиняков: «Я есть и вечно должен быть». Пожалуй он даже пишет теперь «Памятник» совсем иной, зная, однако, что лежебокою не был, и для русской литературы, поэзии, а значит и для России, потрудился в лучшие свои годы не мало и не напрасно. Горько ему: со многим приходится мириться; с тем, например, что редакторы отощавших его сочинений об этих его заслугах не слышали ровно ничего и отнюдь не «овладели» (как это видно уже по их стилю) «высотами мировой культуры». Придется примириться и с тем, что настоящее уважение и внимание к его памяти проявили не те, кому он эту память завещал, и что книга, полагающая начало изучению его, вышла не в Москве, а в Париже.

1966.

ПАСТЕРНАК И МОДЕРНИЗМ

Первые два сборника стихов, изданные Пастернаком в 1914 и 1917 году внимания к нему не привлекли. Зато третий, «Сестра моя жизнь», составленный из стихов того же 17-го года, но вышедший пять лет спустя, быстро принес ему славу, которую не замедлил укрепить четвертый, «Темы и вариации», опубликованный через год после того. Вместе с этой славой, к середине двадцатых годов вполне отчетливо определился, как тогда казалось, характер его поэзии, определилось и место, занимаемое им среди поэтов его поколения, а в связи с этим и отношение к нему, — беспредельно восторженное у одних, как это всего ярче выразилось в статье Марины Цветаевой, более сдержанное и критическое у других, отнюдь не отрицавших своеобразия этих стихов и редкостной одаренности их автора, но считавших новшества его несколько однобокими и нарочитыми, а главное сопряженными со слишком резким отходом от всего, чем до тех пор жила русская поэзия. Различие оценок отвечало делению того поколения поэтов на две группы — петербургскую, где первенствовали Гумилев, Ахматова и Мандельштам, и московскую, где Пастернак и Цветаева уживались с Хлебниковым и Маяковским, но от которой откололся Ходасевич, более близкий, при всем различии, к своим петербургским нежели к московским сверстникам. И хотя поэтической необычности и новизны было у Мандельштама по существу нисколько не меньше, чем у Пастернака, все же за вычетом Маяковского (представлявшего особый жанр) и Хлебникова (всей своей личностью являвшего особый случай) именно Пастернак казался наиболее отважным и цельным выразителем

самого радикального и всего тесней связанного с западным русского модернизма.

В той же перспективе воспринималось и все написанное им после «Тем и вариаций», несмотря на новые задания поэм и на то приближение к более традиционному словоупотреблению и словосочетанию, которое называли даже «возвратом к Пушкину», отмечая его во «Втором рождении», но весь интерес которого продолжали видеть в совмещении этого более привычного языка с исконной пастернаковской ломкой языковых привычек, именно и положившей начало его славе как новатора. Восприятие это было не единственно возможным, но было все-таки оправданным, и еще стихи тридцатых годов, включенные в книгу «На ранних поездах», дают достаточный для него повод. Разногласия, поскольку они продолжались, шли по прежней линии: для друзей и недругов Пастернак оставался прежде всего автором тех двух сборников, решивших его судьбу. И лишь через много лет, после появления в печати «Доктора Живаго», если не наметился для него самого (это случилось значительно раньше), то обнаружился для нас, читателей, тот перелом в его творчестве и в отношении его к собственному творчеству, который делает невозможным судить о его стихах, как мы судили о них — все равно восхищаясь или порицая — прежде, и заставляет нас пересмотреть все наши прежние о них мнения. Теперь к тому же поэта нет более в живых; дело его завершено; отныне никакой части написанного им нельзя справедливо оценить вне мысли о целом, которое любую из этих частей оправдывает и осмысляет.

***

Французской славистке Елене Пельтье, посетившей его в 1958 году, Пастернак сказал: «Я очень изменился. Когда я перечитываю теперь стихи, писанные мною в молодости, я испытываю чувство стеснения, как будто они — нечто совершенно мне чуждое и даже карикатурное, как будто я присутствую при каком то пародировании моих собственных стихов. Теперь я пишу совсем иначе. Так пошло с начала сороковых годов». Этому вполне соответствует то, что мы читаем в «Автобиографическом очерке»: «Я не

люблю своего стиля до 1940 года». «В те годы наших первых дерзаний только два человека, Асеев и Цветаева, владели зрелым, совершенно сложившимся поэтическим слогом. Хваленая самобытность других, в том числе и моя, проистекала от полной беспомощности и связанности, которые не мешали нам, однако, писать, печататься и переводить. Среди удручающе неумелых писаний моих того времени . . .» «Слух у меня тогда был испорчен выкрутасами и ломкою всего привычного, царившими кругом. Все нормально сказанное отскакивало от меня. Я забывал, что слова сами по себе могут что-то заключать и значить, помимо побрякушек, которыми они увешаны. Я во всем искал не сущности, а посторонней остроты».

Таков суд Пастернака, в конце его жизни, над стихами, которые его прославили. Осуждены этим судом не только самые ранние его стихотворные опыты, не только его первые две книги, но и все его творчество, вплоть до тех лет, когда оно доросло до перелома, гораздо более глубокого, чем перемены, и раньше происходившие в нем, но не менявшие в корне его направления и характера. Суд этот менее обязывал бы нас с ним считаться, если бы он был только высказан автором, а не воплощен им в стихах последней главы «Доктора Живаго» и сборника «Когда разгуляется», — в самой ткани этих стихов, в их замысле и в выполнении этого замысла. Из последней, завершающей поры его творчества этот суд вытекает сам собой. Отсюда не следует конечно делать вывода, что мы должны под приговором попросту расписаться, или хотя бы понимать его, как безоговорочное отвержение всего прежде написанного. Без Пастернака «Сестры моей жизни» не было бы и Пастернака, имеющего право осудить «Сестру мою жизнь». Но подобно тому, как это право было ему дано всем опытом его жизни и всем, что им было сделано, так и нам надлежит судить обо всем сделанном им, не столько следуя его суду, сколько сообразуясь с тем, откуда проистекло его право на этот суд.

Выкрутасов и побрякушек и в самом деле немало в ранних, да и не столь уж ранних, стихах Пастернака, но побрякушками они не увешаны извне, и выкрутасы неразрывно связаны с их сутью. С самого начала ему было дано очень живое и острое чувство — не слова, а скорее

слов: их осязаемой — шершавой, скользкой или бархатистой плоти, их вещного, т.е. относящегося к непосредственному воспрятию вещей, смысла. Чувство это захватывало его целиком; оно шло в ущерб учету дружбы или вражды между словами, их отношения к мысли, связующей вещи воедино, их распределения по различным смысловым гнездам или пластам. Слова у него сплошь и рядом мешают слову, не дают ему высказаться или сводят это высказыванье к чему-то незначительному и случайному. «Выкрутасы» и «побрякушки», порицаемые им, это слова осужденные новою его заботою о слове. Понадобился труд целой жизни, чтобы их обуздать, чтобы подчинить их слову; но победа над ними не заключалась, разумеется, в простом затушевываньи и приглаживаньи, в устранении горячей их образности, порожденной восприимчивостью к чувственным «приметам бытия», которая в таком объеме дана бывает очень не многим. Если врожденное Пастернаку чувство языка — и восприятие мира — было односторонним, то это лишь обратная сторона силы этого чувства и его подлинности. Прежде мы могли об односторонности скорбеть; теперь мы знаем, что ему удалось под конец ее восполнить, не изменяя себе, не отменяя того, что в ней было ценно; и мы судим о ней иначе. Перечитывая отмеченные ею стихи, мы быть может по-прежнему ощутим ее как недостаток, но уже не примем за нечто всего лишь навеянное со стороны (хоть она и отвечала тогдашней литературной моде), будем помнить, что все достигнутое Пастернаком было достигнуто с ее помощью, и что лучшие, поздние, отстоявшиеся его стихи все еще ей обязаны тем, что их делает *его* стихами.

***

В свои квази-футуристические и младенческие, по литературному исчислению, годы Пастернак писал: «В искусстве видим мы своеобычное extemporale, задача коего заключается в том единственно, чтобы оно было исполнено блестяще». Этой максиме, извлеченной из литературного манифеста «Черный бокал», написанного повидимому в 1914 году и напечатанного несколько позже во втором сборнике «Центрифуги», лучше всего отвечают два стихотворения того же 14-го года «Цыгане» и «Мельхиор»:

Храмовой в малахите ли холен,
Возлелеян в сребре ль косогор —
Многодольную голь колоколен
Мелководный несет мельхиор.

Над канавой изнеженной сиво
Столбенеют в тускле берега,
Оттого что мосты без отзыву
Водопьянью над згой бочага,

Но курчавой крушася корелой,
По бересте дворцовой раздран,
Обольется и кремль обгорелый
Теплой смирной стоячих румян.

Следуют еще два четверостишия, столь же логически бессвязных (хоть и спаянных синтаксически), непрозрачных, как непрозрачно стихотворение в целом, но и столь же насыщенных словесной вязью, густой, текучей массой звукосмыслов, не сливающихся в единый всеобъемлющий, пусть и все еще неотрывный от звука, смысл. Совершенно по тому же принципу, более никогда столь последовательно не применявшемуся Пастернаком, построены и «Цыгане», кончающиеся так:

И на версты. Только с пеклой вышки,
Взлокотяся, крошка за крохой,
Кормит солнце хворую мартышку
Бубенца облетной шелухой.

Сочинение, заданное юному поэту отчасти его тогдашним окружением, отчасти им самим, и в самом деле «исполнено блестяще». Таких строк, как эти, или как первая строфа и конец третьей строфы «Мельхиора» не найти во всей зауми, не исключая и Хлебникова, удачи которого совсем в другом роде. Вместе с тем стихи эти — наиболее близкое у нас к тому, в западной поэзии, чему указан был путь поздними сонетами Малларме. Никакого прямого сходства с ними, как и с другими иноземными образцами, тут не наблюдается, но едва ли не любой из этих поэтов мог бы только позавидовать неотразимости заклинатель-

ных бормотаний, невольно выговариваемых снова и снова:

Возлелеян в сребре ль косогор...
Теплой смирной стоячих румян...
Бубенца облетной шелухой...

Тем характернее для Пастернака, что он по этому пути не пошел. Стихотворений этих он не включил ни в один из своих сборников, и ни одного вполне им подобного больше не написал. Сохранившиеся его стихи тех лет, как правило, гораздо слабее этих двух (по особому удавшихся, именно благодаря несколько произвольному «заказу», позволившему проявиться безсознательной работе воображения), но повинуются они совсем иной поэтике, не той, что намечена фразой из «Черного бокала», а той, что определена в «Биографическом очерке»: «Моя постоянная забота обращена была на содержание, моя постоянная мечта, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину... Например, я писал стихотворение «Венеция» или стихотворение «Вокзал». Город на воде стоял передо мной... Или вдали, в конце путей и перронов, возвышался, весь в облаках и дымах, железнодорожный прощальный горизонт... Мне нужно было, чтобы одно стихотворение содержало город Венецию, а в другом заключался Брестский, ныне Белорусско-Балтийский вокзал». Иначе говоря, уже и тогда он добивался того, что можно назвать сходством, уже и тогда, вопреки покаянным словам о себе, искал «сущности», а не «посторонней остроты». По внутреннему устремлению своему, он и тогда уже не был модернистом, поскольку модернизм состоит в отсутствии всякой заботы о сходстве т.е. соответствии слов тому, чтó не исчерпывается словами, и в искании остроты при полном отожествлении ее с сущностью. «Острота», однако, не вся была посторонней; она была неотъемлема от его дарования (как неотъемлема она и от дарования вообще), была частью сущности или, во всяком случае, его сущности, могла, должна была послужить и сходству, но как раз поэтому выделить в ней нужное, а остальное отбросить, и было ему очень трудно.

«Сходство», в каком бы то ни было искусстве, никогда не бывает буквальным, относящимся к такому-то материальному предмету; всегда бывает сходством не с вокзалом, а с воспринятым, почувствованным вокзалом, не с Венецией, а с пережитой Венецией. Недаром даже и в беглом упоминании, на которое я только что ссылался, Пастернак говорит об э т о й Венеции, об э т о м вокзале, и его работа над этими двумя стихотворениями 1913 и 1914 года, не удовлетворявшими его и переделанными в 1928 году, показывает, что как раз такое сходство и привлекало его, но было недостижимо без отказа, частью от чрезмерной, частью же, по правде сказать, и от мнимой «остроты». В новых версиях сходства больше, чем в прежних, внутренний целостный смысл отчетливей проступает сквозь их словесную ткань, но не все побрякушки и выкрутасы из нее изъяты, и она все еще слишком задерживает на себе внимание. Переделка многих других стихотворений свидетельствует о том же: работа идет в нужном направлении, но не вижу, чтобы где-либо она вполне достигла цели. Изобразительное намерение, не отсутствующее даже в «Мельхиоре» и «Цыганах», почти всегда на лицо у Пастернака с самого начала, причем направляется оно, гораздо неизменней и сильней, чем у многих других поэтов, на передачу не одних лишь движений души, но и видимых, слышимых, осязаемых образов внешного мира. Он стремится изображать, в полном смысле этого слова, даже когда предмет изображения (в отличие от Венеции или вокзала) остается неназываемым, ускользающим от внепоэтического (а значит условного или частичного) наименования. Само лирическое волнение, или, что то же, самый ритм, порождающий стих, возникает у него в тесной связи с внешними, чувственными впечатлениями; они же подсказывают ему и слова, но вперемешку и наперебой, так что звук соперничает со смыслом, не сливаясь с ним, отдельные смыслы отскакивают друг от друга, линия стихотворения становится слишком зигзагообразной, и частичные «сходства» мешают общему. Поэт пытается затем выправить линию, согласовать сходства, примирить смысл со звуком, но не всегда ему удается преодолеть собственное богатство, которым он еще не научился жертвовать. И не только в его работе над ранее написанными

стихами, но и в писании новых сказывается все это. Весь путь его творчества, в течение десятилетий, определен этой неустанной борьбой с самим собой.

⁂

Находок было много на этом пути; было много и срывов. Свершения, озарившие его незадолго до конца, если и виднелись, то далеко впереди. Были найдены звучания и ритмы редкой прелести, такие как:

Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет,
У которой суставы в запястьях хрустят,
Той, что пальцы ломает и бросить не хочет,
У которой гостят и гостят и грустят...

Или:

Красавица моя, вся стать,
Вся суть твоя мне по сердцу,
Вся рвется музыкою стать,
И вся на рифмы просится...

Был найден (в «Спекторском») прямой, называющий вещи своими именами тон, пригодный, например, для описания вокзального буфета (слегка напоминающее описание Сенной в анонимном романе «Полина» (1839): «Чистосердечные телята / Лежат, не чуя мясников, / На задних лапках поросята / Висят среди окороков») —

Бокалы. Карты кушаний и вин.
Пивные сетки. Пальмовые ветки.
Пары борща. Процессии корзин.
Свистки, звонки. Крахмальные салфетки.

Были открыты, остававшиеся ранее неузнанными ритмические ходы пятистопного анапеста, подчеркнутые разделением каждого стиха на три совсем коротких, но которые теперь, когда поэт нам их показал, образуют музыкальный узор звучащий и без этого деления:

Мы родимся на свет. Как-нибудь предвечернее солнце
Подзовет нас к окну. Мы одухотворим наугад
Непривычный закат, и при зрелище труб потрясемся,
Как потрясся, кто б мог оглянуться лет на сто назад.

Точно Лаокоон, будет дым на трескучем морозе,
Оголясь, как атлет, обнимать и валить облака.
Ускользающий день будет плыть на железных полозьях
Телеграфных сетей, открывающихся с чердака.

А немного спустя, и светя, точно блудному сыну,
Чтобы шеи себе этот день не сломал на шоссе,
Выйдут с лампами в ночь и с небес будут бить ему
[в спину
Фонари корпусов сквозь туман, полоса к полосе.

При сравнении «1905 года» с «Лейтенантом Шмидтом» сразу же становится ясно, что преимущество первой из этих поэм прежде всего коренится в этом мощном, неудержимой волной поднимающемся напеве. Ничего равного ему во второй поэме нет, вероятно потому, что она не проникнута как первая, непосредственным лиризмом, связанным со впечатлениями юности, которым предстояло лирически окрасить еще и соответствующие главы «Доктора Живаго». Во всей поэзии Пастернака, во всем его творчестве, вплоть до начала работы над этим романом, идет вообще борьба не только между словом и словами, между дисциплиной замысла, темы, высказываемой мысли и беспорядочным, бурным рождением все новых образов, все новых и по-новому звучащих слов, но еще и между врожденным лирическим порывом и столь же врожденной зоркостью ко всему внешнему и чужому. В поэме «1905 год» и та, и другая борьба менее заметны, противоречия разрешаются, но не сполна, и лишь временно: в пределах этой поэмы. Окончательное разрешение их придет лишь гораздо позже, в работе над той лирической эпопеей, что завершится стихами, — не только образующими ее последнюю главу, но и другими, изданными отдельно. Тогда же отпадут мешавшие этому просветлению, этому примирению враждующих начал препятствия, проистекавшие уже не из самого дарования Пастернака, такого щедрого, но и такого

противоречивого в своем внутреннем укладе, а из вкуса, внушенного ему временем и воспитавшей его литературной средой. Не то чтобы его поэзия или хотя бы поэтика, даже и в былые годы, несмотря на то, что в них нравилось тогдашним его поклонникам, полностью этому вкусу отвечала, но все же модернистический этот, в русском преломлении, вкус был долгое время и его вкусом, усыплял его строгость к самому себе, не давал отсеять, в безбрежной россыпи слов, которой владел поэт, цветные стеклышки от подлинных алмазов. От этого вкуса, под конец, он самым решительным образом отрекся, — на деле, а не только на словах. Ценой этого отречения и было достигнуто то преодоление модернизма и, что еще важней, та победа над собой, плоды которых — последние стихи, а также проза и весь духовный мир «Доктора Живаго».

⁂

Прочитав «Сестру мою жизнь», Цветаева, в своей на клочки разлетевшейся от восторга статье, писала, тем не менее, очень прозорливо: ««Пастернак — большой поэт. Он сейчас больше всех: большинство из сущих были, некоторые есть, он один будет. Ибо, по настоящему, его еще нет: лепет, щебет, дребезг, — весь в завтра! — захлебывание младенца, — и этот младенец — Мир. Захлебывание. Задохновение. Пастернак не говорит, ему некогда договаривать, он весь разрывается, — точно грудь не вмещает: а-ах! Наших слов он еще не знает: что-то островитянски-ребячески-перворайски невразумительное — и опрокидывающее». Через несколько строк следует пояснение: «Не Пастернак — младенец, это мир в нем младенец. Самого Пастернака я бы скорей отнесла к самым первым дням творения: первых рек, первых зорь, первых гроз. Он создан до Адама».

Не назову этих слов, вслед за самой Цветаевой, «беспомощными всплесками». Все, что ими сказано, верно. Верно, прежде всего, что Пастернак — большой поэт: с тех пор это стало еще гораздо более верно, но верно было и тогда, а увидеть это было тогда труднее. Верно о стремительности: «некогда договаривать», «грудь не вмещает»; это и в самом деле одна из основных его черт, всего беспрепятственней сказавшаяся в его ранней лирике, но со-

храненная и в поздней. Верно, и очень остро схвачено — «лепет, щебет» — о ребяческой невразумительности, о младенчестве, все равно поэта или его мира (потому что онтогенезис повторяет филогенезис, и девочка Люверс смотрит глазами дикаря или поэта на непонятное, но потрясающе наглядное зрелище развертывающееся за ее окном). Верно, наконец, и совсем уж пророчеством звучит об авторе «Детства Люверс» и поэте «Сестры моей жизни», что он будет, что он весь в завтра, что по настоящему его еще нет. Мысль эта повидимому лишь промелькнула у Цветаевой, и она сразу же поспешила истолковать ее иначе, но все таки на миг эта мысль ее посетила -- и то самое значила, в чем для нас теперь сомнений нет: тот сборник стихов, которым поэт с такой силой дал о себе знать другому поэту, все-таки был обещаньем гораздо больше, чем свершением.

Строки «Тем и вариаций» еще мало чем отличаются от стихов «Сестры моей жизни», но последовавшие затем поэмы говорят о поисках нового или хотя бы обновленного поэтического стиля, который, по мнению многих (быть может и самого поэта), был найден, по крайней мере для лирики, когда в 1932 году вышел сборник, уже и своим заглавием как будто об этом заявлявший: «Второе рождение». Подкрепляли такое мнение и не раз цитировавшиеся стихи из этого сборника:

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, уверясь,
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Но мы пощажены не будем,
Когда ее не утаим.
Она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им.

Стихи эти, однако, прославляют естественность и простоту не безусловно, но имея в виду, что поэт не впадет в них, как в ересь, рискуя при этом онеметь, а сумеет их утаить под покровом некоторой, пусть и кажущейся только сложности, которая понятней людям, хотя простота им и нужней. Как показывает эта скучная парафраза, принимать их за провозглашение возврата к преемственности, нового классицизма или чего-нибудь в таком роде было бы опрометчиво. Поэт не онемел, не пожертвовал своим даром, ради той неслыханной, непонятной людям, высокой, превышающей все, но недостижимой путем сознательного усилия простоты. Быть может он даже напрасно заговорил о естественности и простоте. Если и нельзя отрицать, что их больше в этой книге, чем в предыдущих, то они все же — побочный результат, а не то, к чему поэт непосредственно стремился. Стремился же он к более сознательному управлению своим главным поэтическим богатством, толпою слов, внушенных заостренно чувственным восприятием мира, и к превращению их в прямые наименования вещей. Слова эти всегда у него являли смыслы осязаемые, вещные, но говорили все же о чем-то, происходившем во внутреннем его мире. Теперь им поручалось называть предметы внешнего мира, или, верней, это поручалось таким же, как прежде, словам, но которые переставали быть образами, метафорами; лирическому слиянию внешнего с внутренним ставился предел; образность поглощалась изображением, и лирическое «я» — «родством со всем, что есть», расширившимся «опытом» поэта.

Невразумительности, о которой говорила Марина Цветаева, стало от этого меньше — во «Втором рождении» в той же мере, что в «Спекторском». Ровно в той же мере стало ее меньше, в какой возросла доля повествования, описания, пейзажа, портрета, а значит и проверяемого сходства с тем, что доступно не поэтическому только, но любому опыту. Сам по себе, однако, поэтический язык Пастернака не стал от этого более прост, естественен или прозрачен; потому не стал, что он по-прежнему словесную ткань стиха и считал поэзией, полностью отожествлял ее с поэзией. В этой одной, но важнейшей черте он оставался верен модернизму, захватившему его в юности, хоть и

отходил от него по дороге, ведущей от чистой лирики к повествованию, к предметности, к эпосу — и, в конечном счете, к прозе. Еще и среди стихов, собранных в книге «На ранних поездах», первые два цикла, относящиеся к 1936 году, ближе, в этом смысле, ко «Второму рождению», чем к стихам, помеченным началом 1941 года и образующим цикл «Переделкино». Последняя фаза в творчестве Пастернака начинается с них, а предвещают ее, из написанного прежде, определеннее всего некоторые страницы прозы (особенно в «Повести») и стихи для детей «Зверинец» и «Карусель». Один из совершеннейших образцов этой новой и в самом деле «неслыханной» простоты, этой под конец жизни обретенной им поэзии, вполне справедливо — очевидно по его указанию — был выбран для включения в первый том Антологии, вышедшей в Москве в 1957 году. Озаглавлено это стихотворение «Зазимки»:

Открыли дверь, и в кухню паром
Вкатился воздух со двора...

Оно тоже помечено 1941 годом. Слова из второй автобиографии «я не люблю своего стиля до 1940 года» надо понимать вполне буквально. Перелом, положивший конец старому и начавший новое, произошел именно в этом году. В чем же он заключался?

***

Поэзия, разумеется, неотделима от языка, живет не иначе, как с ним и в нем, воплощена в слове без остатка. Но все-таки не все равно, глядеть ли на слова как на слова, т. е. с той их стороны, которой они как раз и поворачиваются к нам, когда целое, которое они образуют, рассматривается нами как произведение искусства, или же глядеть на них со стороны воплощенного в них смысла, сообразуясь с говорящим, который вложил в них этот смысл. Не все равно — прислушиваться к словам, к их звуку, к звуку их сочетаний, улавливая те многообразные смысловые излучения, что перекрещиваясь играют на их поверхности, или же, вслушиваясь в живую речь, сквозь слова услышать сказанное ими слово. Конечно, поэт, как

и чуткий к поэзии читатель, не довольствуется, минуя слова, одним лишь не воплощенным в них, а только обозначенным ими смыслом, — тогда бы он не отличал поэзии от разговорной речи, искусства от прибегающего к слову, но не к искусству слова буднично-утилитарного человеческого общения. Он прислушивается к словам, взвешивает их, оценивает живость, новизну, «интересность» словесной ткани, добивается этих ее качеств, но только в модернизме этим и ограничивается, отказывается говорить стихами, объявляет, что поэзия делается из слов (Малларме), что поэт не отвечает за смысл стихотворения и предоставляет читателю наделять его любым смыслом (Валери), что лучшие, т.е. самые неожиданные и острые словосочетания достигаются не намерением, а случаем (сюрреалисты, отчасти и футуристы, имажинисты). Неправда, что он при этом забывает о читателе; напротив, он только о читателе и помнит, он мыслит и самого себя только становясь на точку зрения читателя, хоть и очень изощренного читателя, такого, который умеет отличать острые, новые, интересные словосочетания от приевшихся и потускневших. — Пастернак, по своей природе, модернистом не был, как не был модернистом по природе ни Малларме, ни Валери, ни какой бы то ни было подлинный поэт, но он примыкал к модернизму, рос в его окружении и — как раз по характеру своего поэтического дара — легко за модерниста мог сойти.

Слова толпились у его дверей, врывались к нему гурьбой, навстречу каждому лирическому порыву, и если не всегда охотно, лишь после некоторого насилия над их смыслом укладывались в стих, то словесный узор становился от этого особенно прихотлив и необычен. Это и была та «манерность», те «выкрутасы» и «побрякушки», которые он позже осудил. Не то чтобы даже и тогда, в молодости, он их искал, сознательно стремился к ним, как его тогдашние друзья, имажинисты, но зачем ему было отказываться от чего-то, чем его учили восхищаться и чего никто кругом и не думал избегать? «Я во всем искал не сущности, а посторонней остроты». Однако там же, в «Автобиографическом очерке», читаем о поисках «новых средств выражения» (которым предавались «Андрей Белый, Хлебников и некоторые другие»): «Я никогда

не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов». Или (о руководимом Белым кружке по изучению стихотворного ритма): «Я не посещал работ кружка, потому что, как и сейчас, всегда считал, что музыка слова явление не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи с ея звучанием». И, всего определенней, по поводу первой книги стихов — не могу не привести этих слов еще раз: «Моя постоянная забота обращена была на содержание, моя постоянная мечта, чтобы само стихотворение что-нибудь содержало»; причем об этой книге тут же сказано, что она называлась «до глупости притязательно» «Близнец в тучах». Значит и в годы, когда такая притязательность была возможна и когда поэт писал в «Черном бокале», что искусство только того и требует, чтобы его задания были исполнены «блестяще», эти задания он все же не понимал чисто внешне, искал все же содержания, соотношения звука со смыслом, не слов самих по себе, а слов ради того, что будет ими сказано? Но тогда почему же он сам себя обвиняет в искании, вместо сущности, посторонней остроты?

Думаю, что противоречие тут лишь на поверхности и что Пастернак не приписывает произвольно своей юности заботу, пришедшую к нему лишь позже. «Содержания», верю, он искал всегда, или верней всегда хотел выразить, сделать содержанием своих стихов нечто им увиданное или открывшееся ему, чего искать вовсе не было нужно. Глубже всего, хоть и немного сбивчиво, об этом сказано в дневнике Живаго: «Мне искусство никогда не казалось предметом или стороною формы, но скорей таинственной и скрытой частью содержания». Той его частью, говорится далее, которая не сводится к темам, положениям, сюжетам, после чего мысль несколько затемняется (благодаря слову «искусство», применяемому одновременно в разных смыслах), но остается несомненным, что в художественном произведении всего важней не слова, не формы, но и не изображенное им, а то, что всем этим сказано и не

могло бы быть сказано иначе, «какое-то утверждение о жизни», «какая-то мысль» (вряд ли очень подходящее слово), которая «перевешивает значение всего остального и оказывается сутью, душой и основой изображенного». Всего верней, что и в былые годы Пастернак — инстинктивно — об этом знал. Перехватывающая через край образная его речь стремилась к слову, хоть и оставалась иногда словами, была скорописью (как он сказал о шекспировских метафорах), к которой вынудила его прибегнуть сама природа его дара. Когда же он позднеей обратился к изображению и повествованью, то и здесь он искал души и сути изображенного, хотя подчас (в «Спекторском» например) и терял эту суть, впадая в безкрылую предметность. На втором этапе он избавился от юношеских соблазнов, но подвергся другим, более свойственным зрелым годам. Цель, которая не переставала виднеться или хотя был мерещиться ему вдали, еще не была достигнута. Он говорит о своем герое ближе к концу романа (в 14-ой части, дневник был в девятой):

«Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, непритязательного слова, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают. Всю жизнь он заботился о незаметном стиле, не привлекающем ничьего внимания, и приходил в ужас от того, как он еще далек от этого идеала».

Всю жизнь. Эти три раза повторенные слова лучше подходят к автору, чем к гораздо более молодому его герою. И писал он их зная, что нашел под конец то, чего всю жизнь искал. Этим сдержанным, непритязательным слогом написана вся широко разлившаяся повесть о докторе Живаго, как и заключающие ее стихи, как и все другие стихи после 1940 года. Не то чтобы всякая связь с прошлым была на последней этой ступени порвана: к тому, к чему он пришел, он медленно шел — всю жизнь. Кое-что из плохого, что было в старом (легкий звон не вполне уместной побрякушки) встречается изредка и в новом, а лучшее, что там было, и вообще в нем полностью сохранено. Зоркости глаза и тонкости слуха

отнюдь не меньше в поздней прозе, чем в ранней, и в «Зазимках», чем в «Мельхиоре »или любом стихотворении «Сестры моей жизни». Дар наглядности, осязаемости слова не исчез, но и не просто нашел свою меру: он преобразился, как преобразилось все искусство Пастернака, чего одним постепенным отсеиваньем и созреваньем как раз и невозможно объяснить. Преображение выразилось в переходе от заметного стиля к незаметному, переходе обусловленном отказом от этой заметности или, если всмотреться глубже, отказом замечать то самое, что до этого поэт острей всего и замечал, чем он и руководился в оценке своих произведений: сверкание их словесной ткани, той стороны их, что обращена к читателю, или к самому поэту, но не как произносящему слово, а как оценщику уже произнесенных слов. Отказом этим сверканье не погашено, оно только подчинено сияющему сквозь него слову. Словесная, как и повествовательная ткань «Доктора Живаго», кажется на первый взгляд, по сравнению, например, с «Охранной грамотой», менее плотно сотканной, менее драгоценной, и то же может показаться при первом чтении лучших стихов этого времени, например чудесных стихов. там же, на евангельские темы, и при сравнении их со стихами, доставившими когда-то их автору раннюю его славу. Но отказ от модернизма не есть отказ от поэзии. Прозрачность ткани не означает ее порчи, и она всего драгоценней там, где, глядя на нее, мы видим, что драгоценна не она. Слова — не самоцветные камни. Когда мы читаем:

Стояли в тени, словно в сумраке хлева,
Шептались, едва подбирая слова.
Вдруг кто-то в потемках, немного налево
От яслей рукой отодвинул волхва,
И тот оглянулся: с порога на Деву
Как гостья, смотрела звезда Рождества

мы не пересыпаем из ладони в ладонь алмазы, мы только слушаем и видим вдалеке, сквозь их легкое мерцанье, всю радугу мира, согретую дыханием любви.

⁂

Если же спросить себя, не куда привел перелом, а откуда он пришел, откуда пришло преображение, то никакого прямого свидетельства нет, которое позволило бы нам на этот вопрос ответить. Но если поэт, мастер слов, возвращает их слову, становится мастером слова, значит он что-то нашел, что превыше всяких слов. От калечащей искусство религии искусства исцеляет только религия. Трудно себе представить, чтобы пережитый Пастернаком в 1940 году перелом был какого-то другого, не религиозного, порядка. И нельзя поручиться, что в беседе с собой ему не случалось называть его чудом:

Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда
Оно наступает мгновенно, врасплох.

1960.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПОЭТИКА

— Прокне, Прок-нээ, она превратилась в ласточку, а сестра ее Филомела... ну да... в птичку эту, как ее, пев... ну которая поет, Nachtigall, как это, да, вспомнил, да, да: зо-ло-ввей.

Так говорил седеющий, плотненький — очки в золотой оправе — приват-доцент Придик (археолог, нумизмат, служил в Эрмитаже), объясняя — о, всего лишь Ксенофонта — тем из нас, первокурсников 1912 года, кто не блистал по части греческого языка. В тот день, кажется, я и заметил нового участника «пропедевтических» этих занятий, старше нас и не в тужурке, как почти мы все. Узкоголовый, косоглазый; с лица некрасив; прямой, сухощавый, жесткий. Сосед мой шепнул: Гумилев. Весной того года вышло «Чужое небо».

На занятиях этих он рта не раскрывал, да и был не более четырех или пяти раз. В университете я его больше не видал; позже всего два-три раза. Не разговаривал с ним никогда. Отчего же я его вижу, когда о нем думаю или его читаю? Оттого, может быть, что внешность его выражала часть его существа; прочитав в «Колчане» «Я злюсь, как идол металлический / Среди фарфоровых игрушек», сразу подумал: похож (после чего узнал, что и многие так думают). Но скорей всего оттого же, отчего не просто помню, а каждый раз, когда вспомню, в памяти вижу одному мне, надо полагать, памятного Петю Фидлера, с которым я в ту зиму бегал на лыжах. Был он огромного роста, да и не тощ; мы шутили: Петя столпился. Прошло пять лет. Он столпился у стенки. Был офицером: расстреляли. А Гумилева за что? Заговорщиком был? Может быть; но в заговоре явно несерьезном. Гораздо

правильней сказать, что в его лице революция пристрелила ненужную ей поэзию. Вот и вижу его, как Петю, на прицеле.

⁂

«Чужое небо» освежающим было чтением, — для многих, я уверен; помню, что и для меня. Где же у Брюсова или Бальмонта нашли бы мы такую естественную и тем самым неэкзотическую экзотику, как в живом и почувствованном так верно «Ахмет-Оглы берет свою клюку...», или такие, как тут, ненарочитые, сами собой льющиеся октавы? Самые, пожалуй, непринужденные из всех написанных после «Домика в Коломне», так что и весьма кстати были они напечатаны впервые, если не в «Новосельи», то в «Северных цветах» (на 1911 год). Почти столь же бодро этнографию превозмогают (бодрей, чем многое в «Шатре») «Абиссинские песни», особенно последняя. Да и кто же нас баловал такими четкого рисунка, при настоящем лиризме, стихотвореньями, как «Я тело в кресло уроню»... или более «задушевное», понравившееся Блоку «Я верил, я думал...»? Как мог не пленить нас такой неожиданный тон первого перевода из Готье, «Уронила луна из ручек / — Так рассеянна до сих пор — / Веер самых розовых тучек / На морской голубой ковер...»; или уже замысел, столь же неожиданный, «Туркестанских генералов», тоже понравившихся Блоку. А «Из логова змиева...», — ему порадовался бы, думалось, и сам Пушкин; оно и сейчас мне кажется лучшим стихотворением сборника и одним из лучших Гумилева; если же представить себе (очень приблизительно, конечно) его житейскую основу, оно от этого — что вовсе не всегда бывает — только выиграет. Даже «Дон Жуан в Египте», вопреки незначительности своей, а быть может и благодаря ей, освежал, после фанатического «всерьез» почти всей тогдашней (кроме Кузмина) поэзии. «Чужое небо» доставляло удовольствие. Можно, конечно, сказать, что этого мало. Но тогда, по контрасту с претензиями на гораздо большее, было и этого довольно, не говоря уже о том, что стихи неспособные доставить удовольствия вряд ли могут быть названы хорошими стихами.

Автору, к тому же, было двадцать шесть лет. Неудиви-

тельно, что в сборнике попадалось и незрелое, прежнее, — свое прежнее и чужое. У Гумилева и до конца незрелость не исчезла полностью. Мужественное начало в нем обладало редкостною силой; оттого уже и внешностью своей он женщин привлекал, пусть им и не нравясь; но это его мужественное было юношески мужественным; истребление поэта оттого именно и кажется особенно мерзким. «Из логова змиева» безупречно хорошо и взросло, а рядом «Жизнь» — несовершеннолетняя дань Брюсову. «Однажды вечером» начинается двумя строчками, из коих первая

В узких вазах томленье умирающих лилий

напоминает Бальмонта и уже в прошлое тогда отошедший (теперь воскрешаемый ретроспективно) «стиль модерн», а вторая

Запад был меднокрасный. Вечер был голубой

интонацией своей призывает чужую подпись: Игорь Северянин. Недолго оставалось и ждать той книжки с тютчевским заглавием, громогласно одобренной Брюсовым и Сологубом. Но реминисценции эти или отголоски не замечались, да и были несущественны. Самим собой стал Гумилев именно в стихах «Чужого неба». Если бы «Пепел» Андрея Белого не вышел за три года до того, «Оборванец» (как и «Почтовый чиновник» немного позже) не был бы написан; но то, что было у Белого рыданием в низменной личине, превратилось тут в гравюру сухой иглой, ироническую, без малейшего надрыва. И точно также

Ты совсем, ты совсем снеговая...

это из Блока, но лирико-трагедийная мелодия мотивируется здесь сюжетом, — крайне романтическим, что и говорить, а все-таки сюжетом, на манер баллады или новеллы. Белый, и тем более Блок могуществом превосходят Гумилева, но дело тут не в этом, и уж никак не в меньшей силе его лиризма, а в том, что лиризм, как таковой, вводится им в более отчетливое русло, получает предмет, который может быть обозначен словом, понимаемым не в каком-нибудь его переносном или колеблющемся смысле, а в самом обиходном и прямом. Тяготение к такого рода

предметной или изобразительной лирике присуще было Гумилеву с самого начала, оттого, нужно думать, и выбрал он себе учителем Брюсова; но во-первых прав был Вячеслав Иванов, когда отметил, по поводу «Жемчугов», что молодой поэт «хмелеет мечтой веселее и беспечнее, чем Брюсов» (это можно было бы сказать уже и о совсем юношеской, перенесенной с улучшениями из первого сборника во второй, «Балладе»), а во-вторых Брюсов, в ущерб «мечте», загромождает предметами стихи, тогда как Гумилев стремится предметы эти вообразить, с тем чтобы возникший в воображении, лирически воспринятый их образ описать стихами. Ученичество было долгим. Но читатель «Чужого неба», даже и улавливая его следы, сомневаться не мог, что оно кончилось.

Кончилось оно за два года до того, — когда вышли «Жемчуга» с посвящением «моему учителю Валерию Брюсову». Вскоре после выхода книга была поднесена Гумилевым его невесте, Анне Ахматовой, ко дню их венчания, вместе с вошедшей затем в «Чужое небо» Балладой, причем слову этому придал он, на этот раз, не романтический смысл, как в «Романтических цветах», а отнесенный к строфической форме, старофранцузский. В этом, как и во многом другом, намечался у него — выражаясь педантически, хоть и неточно — переход от символизма (скорей французского, чем русского, который всегда был ему чужд) к чему-то среднему между Парнассом и «романской школой», или от нео-романтизма к нео-классицизму, чему нетрудно найти для тех лет большое число аналогий в разных искусствах, на Западе, как и у нас. Намечался такой переход у многих русских поэтов, даже и старшего поколения, и тем более у сверстников Гумилева или у поэтов на несколько лет его моложе, которые включались с самого начала в новое это «направление». Ахматова (на три года моложе) до замужества писала стихи, ахматовские стихи; в год замужества написаны были ею два весьма совершенных стихотворения, «Сероглазый король» и «Рыбак». Первое — сконцентрированная до предела (до предела недоступного Гумилеву) романтическая, германского корня, баллада; второе — лирический портрет, более заостренный в своем лиризме, чем такого рода стихотворения Гумилева, но преемственно с ними связанный.

Еще есть у Ахматовой набросок баллады «В лесу» и лирическая картинка «Маскарад в парке»; оба эти стихотворения, 1911 года, уступают по качеству двум предыдущим; в дальнейшем она стихов такого замысла не писала, эта связь со стихами Гумилева оборвалась. Осталась лишь та, определимая не иначе как очень широко, помня о которой она в конце жизни вспоминала: «В 1910 году явно обозначился кризис символизма, и начинающие поэты уже не примыкали к этому течению. Одни шли в футуризм, другие — в акмеизм. Я стала 'акмеисткой'».

В 1911 году, на «башне» Вячеслава Иванова, близ Таврического дворца, познакомилась она с Осипом Мандельштамом. С предыдущего года он печатался в «Аполлоне», был на пять лет моложе Гумилева, немедленно был им и Ахматовой признан, и остался другом его, как и ее, навсегда. Ранние стихи его с Гумилевым ничего общего не имеют, если не считать восьмистишия 1908 года, первая строфа которого

Сусальным золотом горят
В лесах рождественские елки;
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят

(но отнюдь не вторая) одинаково созвучна Ахматовой «Вечера» и Гумилеву «Чужого неба». Немного позже, однако, у него наметилась, в отношении Гумилева, особая преемственная связь, как раз через то, что я назвал лирическими портретами и картинками. Гумилев начал их писать рано. К ним без колебаний причислить можно «Заразу» в «Романтических цветах» (а с колебаниями, из-за недостаточного отрыва от брюсовской лже-монументальности, еще и «Манлия», «Помпея», «Каракаллу», «Игры»»); затем «Старого Конквистадора», «Маэстро» и столь справедливо одобренного Вячеславом Ивановым «Маркиза де Карабас» в «Жемчугах»; а позже «Туркестанских генералов» или (в «Колчане») «Китайскую девушку», «Старую деву», «Почтового чиновника», «Средневековье», «Старые усадьбы». Мандельштам стал на этот гумилевский путь (один из его путей) в 1913 году («Старик», «Бах», «В таверне воровская шайка...», «Кинематограф», «Теннис», «Американка», «Домби и сын») и сразу же превзошел

своего в этом деле учителя остротой штриха, прелестью улыбки и той полнотой «вхождения в игру» (по-французски enjouement), которая для таких заданий всего нужнее. Верх совершенства, в этой области, был им достигнут на следующий год, стихотворением «Аббат», но и позже он к темам этого рода возвращался, хоть и усложняя их: «Декабрист», «Батюшков», «Ариост», начало «Ламарка». Из более ранних можно еще упомянуть не совсем удавшиеся — вероятно и по мнению автора — «Американ бар» и двух «Египтян» (1913 и 1915 года).

Родственны таким стихотворениям, у Гумилева, как и у Мандельштама, портреты городов. После итальянского путешествия с Ахматовой (вслед за выходом «Чужого неба»), о котором она вспоминала: «В 1912 году проехала по северной Италии (Генуя, Пиза, Флоренция, Болонья, Падуя, Венеция)», Гумилев «изобразил в стихах» все эти города, один за другим, прибавив к ним еще Неаполь и Рим (был там один), а также два других стихотворения о Риме и одно о Тразименском озере, не включенные в «Колчан» (как и Флоренция, замененная там стихами о фра Беато), тогда как Ахматова ограничилась одной — на славу ей удавшейся — Венецией. Не знаю в полной ли мере замечено было тогда же, до чего все эти, в том числе и ахматовские, стихи непохожи на итальянские стихи Блока, где «изображение», как бы свободно его ни понимать, играет несравненно меньшую роль, где лирическое «я» все созерцаемое им не только в себя вбирает, но и собою заслоняет. У Мандельштама к этой чуждой Блоку (а в дальнейшем и Ахматовой) описательной лирике относятся «Царское село», «Петербургские строфы», «Адмиралтейство», «Дев полуночных отвага...» «Летают Валькирии...», а также «Дворцовая площадь» и все «портретное» в других поздних стихотворениях, где идет речь о Петербурге, но в то же время, конечно, и «Айя-София», и «Notre Dame», и «Феодосия», и стихотворения о Риме, об Армении, о Москве, о церковной службе, о Европе. При всем их витийстве, которое у Мандельштама неотделимо от лиризма, они все таки изобразительны, предметны, и притом так, что предмет их не только узнаваем, но и — мы чувствуем это сквозь все наслоения смыслов — «похож». Отблески таких «сходств» не отсутствуют еще и в

воронежских стихах. И о каком же другом городе возможно было бы написать:

Тяжелы твои, Венеция, уборы,
В кипарисных рамах зеркала.
Воздух твой граненый. В спальне тают горы
Голубого дряхлого стекла.

При всех различиях, не только эти четыре стиха, но и все стихотворения 1920 года, откуда они взяты, все-таки ближе к венецианским стихотворениям Гумилева и Ахматовой, чем Блока, который даже и в первом из трех, самом «венецианском», не столько Венецию, пусть и свою, почувствовать нам дает, сколько себя в Венеции.

То, что оказалось общим у трех поэтов писавших стихи «Чужого неба», «Колчана», «Камня», «Вечера» и «Четок» положило начало тому, что можно назвать петербургскою поэтикой. Гумилев был зачинателем ее, поскольку врожденная его склонность к поэтической портретности или картинности нашла отклик у Мандельштама, а на первых порах и у Ахматовой, и поскольку склонность эта привела к особенностям стихотворного языка, проявившимся также и в стихотворениях непосредственно (а не сквозь изображение) лирических. Все три поэта могли бы воскликнуть вслед за одним из них

И если подлинно поется
И полной грудью — наконец
Все исчезает: остается
Пространство, звезды и певец.

Но как в этом стихотворении Мандельштама читаем мы сперва о бедуинах, об Иосифе, проданном в Египет, о колчане, потерянном в песке; как у Ахматовой, в предчувствии такого «наконец», на пути к нему и в слиянии с ним, упоминаются устрицы, перчатка, потемневшее трюмо, мяуканье кошек, «крик аиста, слетевшего на крышу»; так и вообще у этих поэтов, а у Гумилева порой и свыше меры, метафорические прилагательные и глаголы, как и прямые выражения чувства и мысли, заменяются именами существующих вещей. Важно, разумеется, но не в первую очередь важно, каковы эти вещи — обиходные, каждодневные, как у Ахматовой (которая

в этом следует Анненскому, а не Гумилеву) или редкостные, экзотические, в погоне за которыми Гумилев отправляется в странствия, не книжные только, но и реальные. Их друг без особого предпочтенья называет — лучше сказать выпевает — и те, и другие имена, постепенно (в «Тристиях» и позже) возвращая им метафорическое их несуществованье, но для исходной точки его поэзии характерно, что в приведенных только что стихах, «пространство», это не коррелат времени, а ширь пустыни, «звезды», это те самые звезды, что в небе над ней, а певец и в самом деле слагает «вольные былины», «закрыв глаза и на коне», прежде чем изображать собою «вообще» поэта.

В именовании вещей, в прикреплении слов к вещам (со всеми стилистическими последствиями этого) акмеизм и состоит, так что вторая кличка его, адамизм, хоть немножко и смешна, но не лишена права считаться гораздо более осмысленной, чем первая. Адам в раю дает имена предметам сущим, а не мыслимым или воображаемым. Делать то же самое, поэт не может: имена уже даны; да и говорит он как раз о воображаемом и мыслимом. Но не запрещено ему пользоваться при этом предметными адамовыми именами. Поэзия, всюду и всегда, есть высказыванье несказанного, то есть нефиксируемого понятиями и непередаваемого обычным языком; но пути ее различны, и один из них состоит в том, что предметные значения слов образуют в ее высказываньях мыслимые целые, кажущиеся тоже вполне предметными (осязаемыми, видимыми), причем в них то как раз несказанное и заключено, ими обнаружено и показано, вследствие чего отделить его нельзя не только от самих слов, но и от поименованных ими существ, вещей или событий. Русская поэзия, в те годы, именно и становилась на этот путь. На нем и достигла она своего пока что высшего, в нашем веке, цветения. Но с акмеизмом, хоть и возвещают расцвет и он сам, и его имя, отожествлять этот путь все таки нельзя. Он шире. Даже то, что на первых порах объединяло Гумилева с Мандельштамом и Ахматовой, позже перестало их объединять. Гумилев и сам в лучщих стихотворениях «Костра» и «Огненного столпа» перерос все, чему научились у него другие.

Главная, только что указанная черта акмеизма у всех трех поэтов сохранилась, перешла и к младшим их друзьям; исчезли (и к ним не перешли) лишь второстепенные черты, вроде дольше всех сохраненной Мандельштамом любви к «портретным» и сходным с ними изображениям; но та главная черта проявилась — в те же годы начала проявляться — и у ряда поэтов того же или старших поколений, никогда себя к акмеистам не причислявших. Виктор Шкловский («Жили-были» 1966 стр. 114) заблуждается утверждая, что «акмеисты своей поэтики не создали»; теоретической не создали, но это — другое дело. Гумилев, с помощью Ахматовой и Мандельштама (Городецкого можно в расчет не принимать) обосновал, в Петербурге, стихами, новую поэтику, которую я петербургской поэтому, но лишь отчасти поэтому, и называю. Он ее назвал акмеизмом, но корни у нее были и другие. Будущее принадлежало тому, что выросло из всех этих корней.

***

Ахматова пишет: «Когда мне показали корректуру 'Кипарисового ларца' Иннокентия Анненского, я была поражена и читала ее, забыв все на свете». Было это повидимому еще при жизни поэта, в 1909 году; книга вышла в 1910-ом, — в год «Жемчугов» и женитьбы Гумилева. В этом году «Аполлон» поместил первые появившиеся в печати стихи Мандельштама, а также доклад Вячеслава Иванова «Заветы символизма», ответный (необыкновенно сумбурный) доклад Блока и статью Кузмина «О прекрасной ясности». «Сети» Кузмина вышли еще за два года до того, «Александрийские песни» за четыре. Он был старше Гумилева на одиннадцать лет, старше Блока на пять. Анненский же был не только старше Блока, но и на четыре года старше матери Блока; он был сверстником Врубеля (умершего в этом году) и Розанова (которому предстояло еще в ближайшее время издать лучшие свои и наиболе поразившие современников книги). Вячеслав Иванов был старше всех других, но моложе Анненского на десять лет. И вот теперь, в год смерти не Врубеля только, но и Толстого, скрестились пути — в Петербурге скрестились пути — всех этих столь различных, к трем

или даже четырем литературным поколениям принадлежавших поэтов (смена тут происходит, при ускоренном развитии, не каждые тридцать, а каждые десять лет); пусть для одного из них это был уже и не его путь, а только путь его стихов. Можно считать, что на этом средокрестьи и родилась петербургская поэтика.

Ничего нет как будто общего между Анненским и Кузминым, да и по силе, по глубине, поэтические дарования их несоизмеримы. Точно также и те две поэтики, которые можно извлечь из стихов и частично из статей Анненского и Кузмина, будут очень одна на другую непохожи. Но явят они все-таки обе ту главную «петербургскую» черту, которую кроме них мало кто в те годы проявлял и в Москве, и в Петербурге: преобладание предметного значения слов, порою тех же прежних слов, над обобщающим их смыслом. Кроме того, у обоих поэтов — что отныне точно также стало приниматься на учет — слова и предметы эти заимствовались из будничного обихода, без особого, при этом, подчеркиванья, ставящего их в подразумеваемые ковычки (как в частушечных полупародиях Брюсова и Блока или в наизнанку вывернутом лиризме «Пепла» у Андрея Белого). Правда, такого рода предметные слова пропитаны у Анненского горечью и болью, тогда как у Кузмина они нейтральны или «приятны» (вроде «поджаренной булки» и «Шабли»), но в русле расширяющегося теперь влияния обоих поэтов, и то и другое младшими их современниками принимается и осознается заново. Двойное это влияние (но с перевесом Кузмина) нетрудно проследить в ранних стихах Ахматовой, как и нетрудно отличить его от несливающегося с ним влияния Гумилева (полней всего определившего не включенное в «Вечер» стихотворение «В лесу» 1911 года). Ахматова очень скоро от всякой подражательности избавилась, но продолжала и далее плыть, вместе с Гумилевым и Мандельштамом, в том фарватере, как бы образованном Невой при впадении в Финский залив, одну из продольных границ которого можно обозначить именем Анненского, другую именем Кузмина.

Разница, начиная с 1910 года, состояла в том, что Анненского уже не было в живых, и еще в том, что статьи его, напечатанные в этом году и в предыдущем,

еще при его жизни, в «Аполлоне», никакого воздействия ни на кого не оказали и оказать не могли, так как при всем их интересе, мысли в них высказанные созвучны были скорей тому времени, когда поэзия его (в ее зрелом облике) родилась, чем тому, когда она стала «актуальной» для других поэтов. Напротив, статья Кузмина прочитана была с большим вниманием. Как мыслями (чрезвычайно простыми, в чем прежде всего и заключалась их новизна), так и способом их излагать, она не только произвела впечатление в более широких кругах, но и узкий круг едва ли не сильнее поразила, чем напечатанные три года спустя в том же журнале «манифесты» Гумилева и Городецкого. Второй из них вообще не был принят всерьез, а первый, если и был, то как учредительная грамота новой поэтической школы, куда, однако, вовсе не все даже и сочувствовашие ей спешили записаться, а записывались порой и не столь уж принципиальные ее сторонники. Вывеска «Акмеизм» была, правда, стараниями Гумилева сохранена и благодаря этому «перешла в историю», тогда как из «кларизма» даже и вывески не получилось, но слова о «прекрасной ясности», о преимуществах здравого смысла, чувства меры и классической простоты, сказаны были как раз в нужный момент, и хотя ни малейшего глубокомыслия в них не проявилось, они все же очень пришлись на пользу, не только Гумилеву, с несомненной оглядкой на них писавшему свой манифест, не только его друзьям, но и всей тогдашней русской поэзии, да в придачу еще и критической прозе. Пропасть прямо-таки разверзлась между непринужденно разговорным слогом этой статьи и лирически восторженной, лирически растерзанной невнятицей статьи Блока. Так нельзя было больше о поэзии писать. Думаю, что многие читатели «Аполлона» почувствовали это тогда, в 1910 году; сам Блок в дальнейшем писал о ней хоть и в столь же высоком, но не в таком мистагогическом тоне. Даже и самые чревовещательные из позднейших статей Пастернака или Мандельштама написаны все-таки не так. Почувствовали иные из тех читателей, может быть, что и велеречиво увещательный тон Вячеслава Иванова не совсем был в данном случае уместен. Почувствовать можно было это, прочитав статью Кузмина, — как можно было нечто сходное ощу-

тить, прочитав его стихи после «Кормчих звезд» (или «Золота в лазури», или «Стихов о Прекрасной Даме»). Во всяком случае, не без участия Кузмина совершился тот перелом, после которого петербургская поэтика вошла в свои права и началось то, что можно был бы назвать золотою порой нашего серебряного века.

Металлургические метафоры эти применяю я неохотно, но от первой отступлюсь менее легко, чем от второй, оттого что четкое представление о том, когда именно настоящее второе цветение нашей поэзии наступило, считаю более ценным, чем привычные толки о серебряном веке, при которых неясным остается, в сравнении с чем называют его серебряным. Цветение это расцвело лишь тогда, когда век наш завершил первое свое десятилетие, не потому, что к этому времени исчерпался символизм и на смену ему пришло что-то «получше» символизма, а потому что сами символисты, также как ближайшие их преемники, лучшее свое создали не в его годы, а в годы, когда он стал отходить в прошлое или совсем в это прошлое отошел. Создавали они к тому же это свое лучшее всего чаще отныне не в Москве, а в Петербурге или в связи с Петербургом (в той, например, связи, какою связан с ним «Петербург» Андрея Белого). Символизм процветал, вопреки петербургскости Блока, скорей в Москве; да и Шахматово — подмосковное именье. Для дальнейшего, однако, имело значение и то, что самое заостренно-совершенное — и самое, я уверен, бессмертное — во всей поэзии первых десяти лет века создано было поэтом в круг символистов не входившим и глубоко петербургским, Анненским. Подобно тому, как предвещает это дальнейшее и тот вполне внешний и случайный сам по себе факт, что в декабре 1909 года вышел последний номер «Весов», после чего заменил их на время «Аполлон», журнал лишь позднее ставший более «художественным», чем литературным. Центр поэтико-литературной жизни переместился, кроме того, в Петербург еще и вследствие возросщего влияния живщего там Вячеслава Иванова. В своей квартире на Таврической улице предоставил он или сдал две комнаты Кузмину, а в «Аполлоне» 1910 года поместил весьма лестную для Кузмина статью о его поэзии. Она было напечатана в седьмом номере. В восьмом появились оба доклада

о символизме; в девятом — полемизировавшая с обоими докладчиками статья Брюсова; в одинадцатом — защищавшая их статья Андрея Белого. Все это было очевидным и для современников знамением перелома. Но они еще не знали, что «золотая» пора именно тогда и началась.

Они придавали, как это всегда бывает, слишком много значения программным высказываньям, стратегическим позициям, различным манифестам и квази-манифестам. Конечно, об исчерпанности символизма, о провале его — с излишней резкостью выражаясь — «беспочвенных мечтаний» свидетельствовал, одним уже заглавием своего доклада, и Вячеслав Иванов («заветы» чего? — того, что уходит или ушло), и Блок ответным докладом, самой истерикой его, и Белый арьергардной своей защитною атакой, направленной, к тому же, в бок, на Брюсова, чья статья с полной ясностью показала, что был он не другом, а лишь временным попутчиком, и символизм понимал мало того, что на французский лад, но еще и в духе эпигонов Бодлера, Рембо и Малларме, трех поэтов весьма различных, но ему в равной мере чуждых. Важно было, однако, не это. Важно было, например, что Вячеслав Иванов подружился с Кузминым и полюбил его стихи. Важно было, что он, едва ли не первый, должным образом оценил Ахматову, признал Мандельштама, указал (в том же номере «Аполлона», где писал о Кузмине), одну из существенных черт, уже и юного Гумилева отличавших выгодно от Брюсова. Важно было, что и сам Иванов стал писать стихи отличавшиеся от тех, что вошли в прежние его сборники, в том числе и в двухтомный, изданный в 1911 году, в Москве. На следующий год вышла в Петербурге, пусть и небольшая, но лучшая его книга стихов «Нежная тайна». Он мог бы назвать ее «Прозрачность», если бы — с гораздо меньшим правом — не использовал уже этого заглавия для своего второго, за восемь лет до того опубликованного сборника. Не забудем также, что весной 1913 года написал он в Риме — онегинской строфой — свою недостаточно оцененную еще автобиографическую поэму «Младенчество» (издана она была в 1918 году; три последние строфы ее были дописаны тогда же). Эти стихи, эта поэма, да еще поздние римские стихи, — следует надеяться, что осно-

вываясь именно на них потомки наши будут судит о поэзии их автора.

Не менее важно было, конечно, и то, что у ряда других поэтов старшего поколения, у Сологуба, Зинаиды Гиппиус, у Брюсова, чье стихотворство стало на время немного менее эффектным и крахмальным, манера писать начала меняться одновременно и в ту же сторону, — в сторону петербургской поэтики, требовавшей предметности, а вместе с нею и большей точности, более строгой взвешенности, а тем самым и большей скромности слова, целомудрия его, как выразился Гумилев в своем манифесте. Если из символизма исходить, то еще важней была аналогичная перемена в стихах Андрея Белого. Выпустив в 1909 году «Урну» и «Пепел», он писал теперь свои «сказки», из которых три были напечатаны в 1911 году в «Аполлоне», и в которых совершенно справедливо нынешним их читателем отмечена была «удивительная для Белого ясность образов, прозрачность и простота всего словесного строя» (так пишет Т.Ю. Хмельницкая в предисловии к новейшему изданию Белого в «Библиотеке поэта», 1966). Но самой важной для русской поэзии из всех этих перемен, без сомнения нужно признать ту, что тогда же произошла в поэтической речи и всей поэзии Блока. Осенью 1909 года в записную книжку свою он вносит: «Не могу писать. Может быть не нужно. С прежним «романтизмом» (недоговариваньем и т.д.) борется что-то, пробиться не может, а только ставит палки в колеса». Палки в колеса ставило это «что-то» лишь прежнему Блоку, Блоку второго (и первого) тома, «пробиваться» же оставалось «чему-то» не долго: из этой борьбы и родился новый Блок. Очень показательно, что запись стоит в связи с работой над законченным в следующем году стихотворением «Идут часы, и дни, и годы . . .», откуда выписать можно такую, особенно характерную для второго тома (хотя стихотворение это попало в третий) строфу:

Слова? — Их не было. — Что ж было? —
Ни сон, ни явь. Вдали, вдали
Звенело, гасло, уходило
И отделялось от земли . . .

Но еще показательней, что в конце того же девятого года, за три с лишним месяца до надзвездно-рыдательных возгласов в Обществе ревнителей художественного слова, написано было «Поздней осенью из гавани...», где все дальнейшее предвосхищено, все лучшее обещано, даже и «Ночь, улица, фонарь, аптека...», одно из тех редких в любой литературе стихотворений, чей день рождения, если он нам известен, кажется нам непохожим на другие дни и волнует загадкой, о которой мы отлично знаем, что нечего в ней разгадывать.

Написано оно десятого октября 1912 года. В том же году, весной, одновременно с «Чужим небом», издан был третий том, куда это стихотворение, как и ряд очень значительных других, пополнивших его позже, еще не вошло, но куда включены были целиком «Ночные часы», вышедшие предыдущей осенью. Читателей, покоренных или зачарованных ими, он, поэтому, порадовал больше, чем удивил, но конечно появление его было самым крупным событием в истории русской поэзии за этот год, хоть и подарены были нам, в течении тех же двенадцати месяцев, кроме «Чужого неба», и «Вечер», и «Нежная тайна», и «Осенние озера» Кузмина, и «Зеркало теней», не «ударная», нет, бледноватая даже, но самая поэтическая книга Брюсова. Третий том — недаром и дорог он нам стал просто-напросто под этим счетоводным своим именем — без сомнения все другие эти книги затмил, хоть и не зачеркнул; без сомнения также, он и теперь, издалека, в дополненном своем виде, вместе с третьей главой «Возмездия» (к тому времени уже написанной), представляется самой сущностью Блока, первейщим кладезем его ни с чьей другой не роднящейся поэзии; верно, однако, вместе с этим и то, что к любой из тех книг том этот ближе, чем первые два тома, что автор его шел другим навстречу, идя не их дорогой, и что созданное им тогда и после того можно считать островом того архипелага — за Стрелкою, на взморье — карту которого мы пытались начертать, назвав ее петербургскою поэтикой.

Записью, приведенной нами, как и, по иному, речью о символизме, Блок прощался с прошлым, — со своим прошлым и с прошлым тех, с кем до этого ему было по пути. Немного позже, в феврале 1911 года, он писал матери,

думая о будущем: «Я чувствую, что у меня, наконец, на 31-м году определился очень важный перелом, что сказывается и на поэме и на моем чувстве мира. Я думаю, что последняя тень 'декадентства' отошла. Я определенно хочу жить и вижу впереди много простых, хороших и увлекательных возможностей — притом в том, в чем прежде их не видел». Поэма, о которой он говорит — «Возмездие»; под «декадентством» разумеет он символизм, или вернее нечто одновременно более широкое и более «свое», личное: свою прежнюю поэзию и ее душевно-духовные предпосылки. Бодрый и жизнерадостный тон к сути дела не относится: новая поэзия будет трагичнее прежней; она сама будет в «страшном мире» (заглавие цикла), а не над ним. Вот почему и говорит он дальше о том, что «пошлейшие романы Брешки-Брешковского» «ближе к Данту, чем Валерий Брюсов», и что мастер французской борьбы, которой увлекался он тогда, Ван Риль «вдохновляет меня для поэмы гораздо более, чем Вячеслав Иванов». У Брюсова таких мыслей быть не могло, у Иванова могли они быть, но остались бы мыслями («мысли бывают разные» изрек однажды Виктор Шкловский); зато у Гумилева, у Ахматовой, даже у Кузмина мысли такого рода, хоть и в другом «ключе», несомненно были (Пьяный Дервиш победил Колумба, Сероглазый Король был последним королем, Александрия приблизилась к Александровскому саду). Что же касается словесного строя, смысловой насыщенности и конкретности стихотворного письма, то тут во всей русской поэзии произошел тот самый (если от индивидуальных особенностей отвлечься) «очень важный перелом», который обозначился всего ярче и глубже у Блока, — когда музыкально-туманное «Ни сон, ни явь. Вдали, вдали / Звенело, гасло, уходило» совсем ушло, исчезло, и оказались мы где-то между Никольским рынком и Обуховской больницей: «Ночь, ледяная рябь канала, Аптека, улица, фонарь».

⁂

Мы можем теперь вернуться, да уже и вернулись, к тому, с чего начали. 1912 год. «Чужое небо». Гумилев и Ахматова побывали летом в Италии. «Цех поэтов» су-

ществовал с предыдущего года. В «Аполлоне» печатались «Письма о русской поэзии». Выходил «Гиперборей». Тоненькие тетрадки его продавались в университете. Бывало, читал я их на ходу в длинном коридоре здания Двенадцати Коллегий, где порою встречал Георгия Адамовича. Его сборники, «Облака» и «Чистилище» были еще впереди. Шилейко спорил с Мандельштамом среди книжных шкапов «Музея древностей», в аудитории которого Айналов читал лекции — об Айя-Софии, о Notre Dame. Восемнадцатилетний Георгий Иванов, взявший было, по ошибке, не тот билет (к эго-футуристам), благополучно совершил «Отплытие на остров Цитеру», островок все того же архипелага, неподалеку от двух-трех других, но всего ближе к острову «Осенних озер». К акмеистам (еще не называемым так) и мастерам Цеха причислять стали Зенкевича и Лозинского. Готовились манифесты, опубликованные в начале следующего года, — того года, когда вышел «Камень», и когда вышла «Первая пристань», весьма замечательная книга поэта, чуть постарше, но долго не печатавшегося, и лишь теперь — всего год он после того и прожил — вошедшего в этот круг. Талант его было значительно крупней, но во многом граф Василий Комаровский (1881-1914) напоминает графа Петра Бутурлина (1859-1895), резко отличаясь от него, однако, уровнем стихотворной культуры, тем уровнем, по достижении которого только и могла возникнуть петербургская поэтика. В ее пределах искусство его занимает место более близкое к акмеистам, чем к поэтам его поколения, поэтику эту обретшим лишь в результате не легко им давшегося отказа от многого, что им прежде было дорого. Но мы не об одних акмеистах говорим. Блок в 1912 году писал «Розу и крест», Сологуб готовил «Жемчужные светила», Вячеслав Иванов, обменявшись с ним посланиями, переселился в Москву, а Кузмин, выскользнув из под его опеки, поступил в ведение г-жи Нагродской, чей «Гнев Диониса», что и говорить, совсем другого поля был ягодой, чем «Религия страдающего бога». Дарование его пошло на убыль. Он переходил теперь от нео-классицизма к довольно сомнительному нео-«декадентству», откуда недалеко было и до Игоря Северянина. Все это, включая Северянина, оставалось, независимо от качества, в рамках той же поэтики, — очень широких,

но вполне ощутимых. Нео-классическую разновидность ее подкрепляли теперь, кроме Комаровского, который делал это всего острей и своеобразней, такие традиционалисты (можно так их назвать) как Юрий Верховский или (в статьях удачнее, чем в стихах) Борис Садовской. Лучшая книга стихов Верховского «Идиллии и Элегии» вышла еще в 1910 году, тогда же, когда столь понравившийся Блоку сборник статей Садовского «Русская Камена».

Не думаю, чтобы «Розу и крест», столь восхищавшую меня, как и многих, в то время, можно было счесть большой удачей Блока; но среди стихотворений тех лет — с десятого года до войны — встречаем мы почти все лучшие, написанные им, и принадлежащие к лучшему, что есть в русской поэзии. Одно из них он как раз и начал писать в десятом году (6-го июня), а кончил или до конца отделал — в четырнадцатом (2-го февраля). Едва ли оно не самое пророчески-трагическое из всех, и не от одного своего имени он его писал, недаром и озаглавил «Голос из хора». «Как часто плачем — вы и я...» Как часто вспоминали мы о нем, и конечно он сам —

О, если б знали, дети, вы,
Холод и мрак грядущих дней.

Читая его письма и дневники, видишь, что во все эти годы бывал он почти всегда бодр и мрачен одновременно. Тягостные предчувствия его мучили, и мучила его жизнь, которую он вел. Но его творческие силы были с ним, и в самые тяжелые часы его окрыляли. Нечто подобное можно сказать и вообще о русской поэзии, обо всей духовной жизни тех лет. Был творческий подъем, и было у многих ощущенье его обреченности и тщетности. Для стихов, рождающихся из такого чувства жизни, та поэтика, что выработалась теперь и которую Блок сам обрел для себя, и была вероятно самой подходящей. Намечалась, правда, и другая, не в его поколении, но в части того, к которому принадлежали Гумилев, Ахматова, Мандельштам. Сам он, впрочем, и их к своим не причислял, не видел того общего, что теперь было у него с ними, не понимал, что они союзниками его стали, в отличие от новых москвичей и несмотря на то, что и тем и другим

почти одинаково была чужда поэтика «Стихов о Прекрасной Даме», да и второго тома.

Одновременно с манифестами акмеизма, появился другой манифест, подписанный в декабре 1912 года Хлебниковым, Крученых, Маяковским и Давидом Бурлюком, и напечатанный в альманахе «Пощечина общественному вкусу». Пощечина эта нанесена была в Москве, где еще в 1909 году опубликовал был «Садок судей», первый альманах футуристов. В ранних стихах Пастернака — он осознал себя окончательно поэтом в 13-ом году, первый сборник его вышел в 14-ом — точно также ничего петербургского не наблюдается (как и у позднейших друзей его, имажинистов). Зато ранние стихи Марины Цветаевой — и не самые ранние, полудетские, а уже окрепшие, своеобразные превосходные стихи — полностью, в противоположность дальнейшим, согласуются с петербургскими; и еще был в Москве поэт, старше ее, сверстник Гумилева, учеником Брюсова, как и он, показавший себя в первом своем сборнике, но теперь писавший стихи совсем не в брюсовской манере, а скорее в той, «без медных инструментов» и с оглядкой на поэтов пушкинской поры, которая немножко была уже знакома читателям «Самовара» Садовского или нарочито скромных «Идиллий и Элегий», вызвавших у Блока отклик:

Мы посмеялись, пошутили.
И всем придется, может быть,
Сквозь резвость томную идиллий
В ночь скорбную элегий плыть.

Вероятно подумал он нечто в том же духе, еще только на заглавие взглянув, когда получил (18 февраля 1914 года) «Счастливый домик». Московского поэта звали Ходасевич, но мы теперь знаем, что Ходасевича в этой книге почти еще не было, что обозначила она лишь краткий роздых на половинной высоте его пути. Он ею от поэтики, ему мешавшей, освободился, принял другую, но вполне своего собственного варианта этой другой еще не нашел. Сквозь годы войны и сквозь болезнь ему предстояло этот вариант, и вместе с ним самого себя найти, вследствие чего он и стал, в двадцатых годах, главным оплотом этой

поэтики, вместе с Ахматовой и отчасти с Мандельштамом (который в середине этих годов начал от нее отходить). Влок всего этого знать не мог, когда перелистывал книжку. А через несколько дней, кто знает, не о ней ли, среди прочего, вспоминал, четким почерком своим выводя:

Будьте ж довольны жизнью своей
Тише воды, ниже травы.
О, если б знали, дети, вы,
Холод и мрак грядущих дней.

***

Когда Гумилев и Ахматова вернулись из Италии, оставалось два года до войны. И еще семь лет оставалось до смерти Гумилева — и Блока — до той книжечки, которую надпишет Ахматова годом Господним, не любым, а тысяча девятьсот двадцать первым. Два года. Семь лет. Те семь лет, которые назвал Блок, незадолго до смерти (в письме) «семью годами ужаса».

Петербургская поэтика, это не акмеизм, не «Гиперборей», не Цех поэтов, и не «Бродячая собака». Но все это, включая «собаку», поэтику эту, хоть и не во всех разновидностях ее, утверждало, закрепляло и распространяло: делало предметом выучки. «Я надела узкую юбку, чтоб казаться еще стройней...» Где казаться? «Все мы бражники здесь, блудницы...» Где это «здесь»? — В «Бродячей собаке». Пел там изредка, подпевал, вернее, своим «Курантам любви» Кузмин. Но довелось мне видеть там и Маяковского, рослого зычноголосого молодца с деревянной ложкой в петлице. Как выигрышно громкоговорил он свои непетербургские стихи! Наобум и напролом рвущееся завтра. Жеманное, дряблое, да и с подгнилью вчера. При всем том, Кузмин пережил Маяковского на шесть лет и не застрелился. Да и музычка его не без музыки была, по сравнению, например, с шансонетным подвываньем Северянина, который здесь, однако, не подвизался. Помню его на другой эстраде, большелицего, помесь лошади с Оскаром Уайльдом; на Царицыном лугу были все-таки разборчивы; собака Пронина наверно облаяла бы его. И конечно Маяковский тоже был здесь чужой, хоть и по-другому. Ахма-

това, в стихотворении, написанном двадцать семь лет спустя, вряд ли верно передает свои впечатления тринадцатого года. В четырнадцатом величайший поэт того времени писал:

> В сердцах, восторженных когда-то,
> Есть роковая пустота.

Пусть так; но ничем хлестким, эстрадным такой пустоты заполнить нельзя. Никаким громкоговореньем.

После войны, «Октября», гражданской войны, те, кто были здесь не чужие, вернулись в тот же (переименованный) подвал. К двадцать первому году возобновился — на более широких началах, немножко искуственно — и Цех. Георгий Иванов, Адамович и близкий с недавних пор им и Гумилеву Николай Оцуп были в Петербурге. Процветали студии. У Гумилева было много учеников, для которых слово «акмеизм» звучало привычно и уютно. Но сам он, как и Мандельштам, как и Ахматова, давно акмеизм перерос. Теперь, когда писал он такие стихотворения, как «У цыган», «Сумасшедший трамвай» (и уже «Рабочий» или «Эзбекие»), когда Мандельштам писал стихи, собранные в книге его «Тристии», когда «Вечер» и «Четки» Ахматовой были уже вдалеке, эти три поэта занимали каждый особое место внутри круга, очерченного петербургской поэтикой, на равных правах с Ходасевичем, который, в конце двадцатого года, переселился в Петербург — как бы подтверждая этим духовную свою близость Петербургу — да почему бы и не с Блоком, что бы о том ни думал Блок? С тем «взрослым» Блоком, каким давно уже он стал, когда вершины достиг его дар, а сердце перестало быть «восторженным», и тем более с утратившим и последний свой разрушительный, черный восторг, с предсмертным Блоком пушкинской речи и стихов Пушкинскому Дому, — пушкинской речи, столь созвучной, по невысказанным ее предпосылкам, пушкинской речи Ходасевича.

«Я встречала там / Двадцать первый год» (Ахматова). В Петербурге встречали его поэты петербургской поэтики, настолько близкой Пушкину, насколько это вообще возможно в нашем веке. Три раза читал Блок свою речь, два раза вслед за ним читал свою Ходасевич. 25-го апреля

Блок в последний раз читал петербуржцам свои стихи, и поехал затем в Москву, где тамошние имажинисты и футуристы встретили его в Доме Печати гоготом и воем, в котором явственно он расслышал слова «труп» и «мертвец». Через три месяца в землю зарыли этого мертвеца, — хорошо что не в Москве, а в Петербурге. Но раньше, чем это случилось, раньше, чем был арестован Гумилев, чей окровавленный прах брошен был в яму через три недели после погребения Блока —

Лучше бы поблескиванье дул
В грудь мою направленных винтовок,

Лучше бы на площади зеленой
На помост некрашенный прилечь
И под клики радости и стоны
Красной кровью до конца истечь —

писала в ночь с 27-го на 28-ое августа в Царском Селе Ахматова — раньше всего этого, произощло тут же в Петербурге нечто другое, что как будто выпало, не знаю почему, из нашего общего сознания. Духов день приходился в тот год на двадцатое июня;

Я в веселящий Духов день
Склонен перед Тобою, Боже!

сказано в предисловии к «Первому свиданию». Андрей Белый приехал в Петербург в начале года и здесь написал свою поэму. Он вскоре после Духова дня читал ее Ходасевичу, который справедливо ее назвал (в «Некрополе») «лучшим из всего, что он написал в стихах». За двадцать лет до того, тоже в Духов день (оттого и был он ему так дорог) окончил он Вторую Симфонию, осознал окончательно свое призвание и поехал с другом своим, Сережей Соловьевым, на могилу Владимира Соловьева, свежую еще могилу, чтобы испросить благословение его на «подвиг», как он писал, «нашего будущего служения». Нигде он не выполнил этого служения лучше, чем в написанной теперь поэме; и никогда он не был ближе к петербургской поэтике, чем в ней. Он только в «сказках» к ней приближался, но как далеки от нее все «симфонии» и все ранние

его стихи! В дальнейшем, снова, он то стремился к ней, то изменял ей полностью, но теперь, тут, в этой заштатной отныне столице, накануне гибели двух ее поэтов, написал он четырехстопным ямбом нечто ни на чьи другие ямбы непохожее, нечто о Москве, о московской своей юности, но созданное все же — во исполнение «подвига», в счастьи этого подвига — под знаком Пушкина и Петербурга.

После двух смертей, выдали ему паспорт, которого Блок получить не успел; он уехал — ненадолго. А на следующий год уехали всерьез Ходасевич, Адамович, Георгий Иванов, Оцуп, две юные ученицы Гумилева: Ирина Одоевцева и Нина Берберова. Осталась Ахматова, остался Мандельштам. Вышли его «Тристии». В рецензии на них («Печать и революция, 4, 1923) Сергей Бобров весьма бессовестно писал: «Акмеизму недоставало талантов. Теперь вся эта история окончена». Он и лгал, и ошибался. Совсем не лгал и не во всем ошибался молоденький Лев Лунц, всеобщий любимец (но больше «Серапионовых братьев», чем «гумилят»), когда немного раньше («Книжный угол», 8, 1922) рецензировал «Огненный столп», «Сады» Георгия Иванова и первые два альманаха «Цеха поэтов». Гумилеву он отдал должное, книгу его назвал лучшей из его книг, хоть и опрометчиво заметил, что он «только довел до совершенства старую брюсовскую манеру»; Мандельштама тоже не умалил (заявив, однако, что он его «не любит»); Ахматову не упомянул (не было и повода); зато всем другим порядочно от него досталось, больше всех Иванову, за эклектизм и заимствования из Блока (правильно отмеченные, тогда как «ход,' известный каждому первокласснику»: «Есть в литографиях старинных мастеров / Неизъяснимое, но явное дыханье» заимствовал конечно у Тютчева, а не у Пушкина). Главная же мысль Лунца заключалась в том, что цеховая выучка привела к скучноватой нейтрализации стихотворного уменья. Его статья начинается так: «Бывают хорошие стихи, плохие стихи и стихи как стихи. Последних в современной поэзии больше всего и последние ужаснее всего». На это можно возразить, что культура стихотворной речи, сама по себе, есть нечто положительное и что «стихи как стихи» по надсоновскому образцу (пишущиеся и теперь) гораздо «ужасней», чем подражающие Гумилеву, Ходасевичу или Ахматовой. Но

с тем, что и такие стихи не поэзия, что их необходимо, но не всегда легко, от поэзии отличать и что они с наибольшей гладкостью слагаются в рамках петербургской поэтики, со всем этим нельзя не согласиться. Никакого осуждения, однако, именно этой поэтики вывести отсюда нельзя, как нельзя ее и смешивать с той разновидностью ее, которую культивировал Цех поэтов, и которую Лунц только и мог иметь в виду. Кроме этой разновидности, она заключает в себе неопределенное число других, не переставая от этого противополагаться другим поэтикам, совершенно с ней несходным. Она не иссякла и нынче, ни в России, ни за рубежом.

После «Тяжелой лиры» была «Европейская ночь». Георгий Иванов, в конце своей жизни, перестал быть пустоватым, хоть и весьма искусным стихотворцем, и стал подлинным поэтом. Георгий Адамович свои лучшие стихи написал в Париже и собрал их в книге, озаглавленной «На Западе». В зарубежной поэзии, между двух войн, петербургская поэтика господствовала почти безраздельно. Единственное достаточно заметное исключение — Поплавский, чья личная поэтика (не совсем уверенная еще: он зрелости не достиг) любопытным образом напоминает одновременно раннего Блока и позднего Мандельштама (которого он знать не мог). Господствовала, при этом, не просто петербургская поэтика, а ее весьма узкое истолкование, проводившееся в статьях и оценках Адамовича, самого влиятельного из зарубежных критиков и поэтов. Оно лежит, конечно, и в основе его стихов; в этом оправдание ее, так как стихи эти хороши; но следует, мне кажется, пожалеть, что она черезчур беспрепятственно легла в основу стихов слишком большого числа парижских, и не одних лишь парижских, поэтов. Анатолий Штейгер и особенно Игорь Чиннов, исходя из этой «парижско-петербургской» поэтики, сумели использовать ее, не слишком связывая себя ею; боюсь, что многие другие от покойного Левушки Лунца не дождались бы «упоительных похвал». Надо, впрочем, сказать, что и стихотворцы не совсем этого толка следовали все же петербургским примерам (чаще всего держась немного ближе к Гумилеву); отчасти поэтому, быть может, Марина Цветаева и чувствовала себя в зарубежьи такой особенно одинокой.

За последние двадцать лет это положение вещей несколько изменилось, так как обновившие зарубежную литературу поэты послевоенной эмиграции либо петербургской традиции чужды, либо склонны обращаться с ней более свободно. Но если взять зарубежную поэзию в ее целом, за пятьдесят лет, то ее главное значение вряд ли можно будет усмотреть не в том, что была она хранительницей этой традиции, этой поэтики, тех представлений о стихотворном искусстве, которые выработались и воспреобладали у нас в золотую пору нашего так называемого серебряного века.

Были мы все здесь, однако, не единственными хранителями этой поэтики. В России ее хранил Петербург. Петербургские поэты остались ей верны, малые, как и большие. Мандельштам ее хранил, даже отходя от нее — но вернее сказать ее видоизменяя и обогащая — до конца, во всех ссылках и лагерях, до безумия, до смерти. Анна Ахматова ее хранила так любовно, умно и свободно, как никто другой не мог бы ее хранить. И она сумела передать ее сынам своим и внукам, молодым поэтам, живущим нынче в Петербурге (да и многим, я уверен, кого мы не знаем, и кто нынче живет не там), не все эти поэты, далеко не все, печатают, имеют возможность печатать, свои стихи; но и ненапечатанные порою до нас доходят. Они то нас и убеждают, что петербургская поэтика жива. Убеждают не тем, что следуют готовым, раз навсегда установленным образцам, а именно тем, что этого не делают, и, не делая этого, все же остаются верны тому, чтó до них было создано в Петербурге. И тот из них, кого мы узнали лучше других, всего сильней нас в этом убеждает. Иосиф Бродский — большого дарования поэт, и, как о том свидетельствует целый ряд его стихотворений, необычайно рано достигший зрелости. У него есть своя поэтика, непохожая ни на чью другую. И все-таки петербургская она; не сказать о ней этого нельзя. Знаю: он родился в сороковом году; он помнить не может. И все-таки, читая его, каждый раз думаю: нет, он помнит, он сквозь мглу смертей и рождений помнит Петербург двадцать первого года, тысяча девятьсот двадцать первого года Господня, тот Петербург, где мы Блока хоронили, где мы Гумилева не могли похоронить.

1968.



III

О СТИХОДЕЛАНЬИ

1. Пустое занятие

В Полном Собрании Сочинений Толстого (серия первая, том 72-ой) напечатано краткое письмо, адресованное в 1899-ом году некоему С.П., в ответ на присланные им стихи. Толстой пишет: «Я не люблю стихов и считаю стихотворство пустым занятием. Если человеку есть что сказать, то он постарается сказать это как можно явственнее и проще, а если нечего сказать, то лучше молчать. И потому не присылайте мне стихов и, пожалуйста, не сетуйте на меня, если я прямо высказываю свое мнение».

Вероятно, стихи были плохие; незадачливые сочинители, в том числе и рифмачи, любят посылать свои творения прославленным собратьям. Собратья большей частью бросают рукопись в корзину и об ответе не помышляют. Толстой ответил — по чувству писательского долга и потому что вообще на все письма отвечал; но ответ его не простая отговорка, а весьма ясная формулировка вполне определенного взгляда на поэзию. Толстовского взгляда? Да, толстовского; но полностью и безусловно лишь если это прилагательное производить от существительного «толстовство», а не от имени собственного Толстой. Сам Лев Николаевич, в эти поздние годы жизни, если и мог сказать, положа руку на сердце: «я считаю стихотворство пустым занятием», то сказать с той же искренностью: «не люблю стихов» он и в эти годы (хоть и говаривал, хоть и в письмах это повторял не раз) все-таки не мог. Пушкинское «Воспоминание» он полюбил на всю жизнь, включил в «Круг чтения», проливал над ним слезы еще и в старости. О «Последней любви» Тючева он когда-то высказался

пренебрежительно (песок, мол, сыпется, а тоже туда же — о любви...), но именно в эти поздние годы томик Тютчева постоянно лежал у его изголовья, — да еще и в 1894 году он сказал одному из частых своих собеседников (Лазурскому): «жить без него нельзя». Осуждения поэзии (как и музыки, как и вообще искусства) требовало его учение, с которым не во всем — и меньше всего в этом — согласна была сокровенная его суть. Но интереснее самого отрицания его мотивировка; и тут Толстой высказал — действительно, с полной прямотой — то самое, что думают многие, но не решаются высказать открыто.

«Если человеку есть, что́ сказать, то он постарается сказать это как можно явственнее и проще, а если нечего сказать, то лучше молчать». Эти толстовские слова (в другом варианте: «ясней и проще»; «явственнее» могло бы еще оставить лазейку художнику) так и вертятся у многих на языке, но до произнесения их дело обычно не доходит. Вместо этого произносят фразы двух родов. Одни говорят: «я этих стихов не понимаю; писали бы хоть — ну там, как Пушкин, Лермонтов, а то словечка в простоте не скажут, все выверты какие-то». Другие предпочитают высказываться иначе. «Стихи, — говорят они, — ничуть не хуже прозы; только надо, чтобы они было бодрые, жизнерадостные, призывали к действию, а всякая там грусть-тоска, любовь да слезы, да черные думы, — на что ж это нам нужно при строительстве социализма?» И те, и другие, однако, душою несколько кривят. Первым и пушкинские стихи не в коня корм, а вторым и бодрые нисколько не нужнее грустных: ведь стихами о строительстве социализма (или чего бы то ни было: демократии, бюрократии, плутократии, охлократии) лучше, чем в прозе не напишешь. Будь они достаточно мужественны и правдивы, они сказали бы, как Толстой: пожалуйста не пишите стихов; мы считаем стихотворство пустым занятием.

И в самом деле, если есть у человека, что́ сказать, и если он может просто и ясно высказать это в прозе, то зачем ему писать стихи? Ведь не для того же, чтобы говорить, когда сказать ему нечего? Толстой рассуждает совершенно правильно; он забыл только одно: то, что знал лучше всякого другого. Есть у человека неискоренимая потребность выразить еще и то, чего никакими всего только

простыми и ясными, служащими для практических надобностей словами выразить невозможно. В жизни он это — или частицу этого — выражает взглядом, улыбкой, рукопожатием, иногда молча, а иногда в сопровождении тех же самых привычных, каждодневных слов, которые получают тогда смысл, далеко выходящий за пределы обычного их значения. В литературе он тоже ищет этому выражения не в учебнике, не в газетной статье, не в «печатном слове», как таковом, а в том, что умеют делать с этим словом писатели и поэты. Разве помнил бы Толстой то, что Пушкин писал в тот самый год, когда он, Толстой, родился; разве плакал бы в старости над его словами, если бы Пушкин всего только ясно и просто сказал, что по ночам ему плохо спится и что мысли у него бывают тогда пренеприятные: вспоминается старое и нехорошее, что́ лучше было бы забыть, но чего он все-таки забывать не хочет. С *такой* простотой и ясностью Пушкин, однако, не писал. Он писал иначе:

Когда для смертного умолкнет шумный день,
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Никакой прозой не скажешь того, что Пушкин сказал стихами. Этим-то и ограждены права поэзии. Можно обойтись без нее — хоть Толстой и не мог без нее обойтись — но заменить ее нечем: ее дела без нее не сделаешь. Тем же, кто без нее обходится, тем уж лучше Пушкина в

укор другим поэтам не хвалить, да и о бодрой и небодрой поэзии не распространяться. Здорового оптимизма в этом стихотворении что-то не видать, а язык его вместе с тем не совсем тот, каким мы пользуемся в обычной жизни. Какая тут ясность и простота, когда Пушкин называет стогнами то, что сам в разговоре называл площадями. Да и площади эти у него — немые (в отличие от других, более разговорчивых, что ли?); змея грызет ему сердце; часы влачатся; мечты «кипят», угрызенья «горят»; воспоминание «развертывает свиток», — на котором он не желает смывать каких-то не существующих слов. Нет уж увольте: если человеку есть что сказать, он постарается сказать это как можно ясней и проще, а стихотворство — занятие пустое.

2. Рассудите сами

— «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли». — «Это чтобы стих-с, то это существенный вздор-с. Рассудите сами, кто же на свете в рифму говорит?».

Так, размечтавшемуся Жуковскому, во всеоружии здравого смысла отвечает через полвека Смердяков. Нельзя отказать Смердякову в одном преимуществе: упоминая о рифме и стихе, он тем самым связывает поэзию с воплощением ее в слове, тогда как в прекрасном по замыслу определении Жуковского поэзия испаряется в мечту и грозит ограничиться поэтической мечтательностью. Романтики, особенно того направления, к которому примыкал Жуковский, слишком легко подменяли поэзию порывом к ней и предпочитали ей самой ее «туманный идеал». Такой взгляд приводит к ее смешению с ложной поэтичностью, но этим еще отнюдь не снимается противоположность между тем, как судит о стихах поэт и как судит о ней лакей, — точно так же («про неправду все написано») осуждающий и вымысел. Там где Жуковский видит Бога, Смердяков усматривает вздор.

Было бы вполне ошибочно объяснять изречение Смердякова его глупостью и серостью. Во-первых, Смердяков не глуп, а, во-вторых, он не выдумал отрицания поэзии, а позаимствовал его у людей более образованных, чем он.

Отрицание это имеет свою историю; оно коренится в веке Просвещения. Недаром писал Баратынский:

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны, —

недаром и в характере отца Смердякова, Федора Павловича Карамазова, есть, кроме русского свинства, и нечто галантно-вольтерьянское. Исходя именно из этой традиции Просвещения, друг Шелли и других английских романтиков Пикок, автор не совсем плохих романов и совсем неплохих стихов, писал:

«Поэт в наше время — полуварвар в цивилизованном обществе. Он живет в прошлом ... Какую бы малую долю нашего времени мы ни уделяли поэзии, это всегда заставит нас пренебречь какой-нибудь отраслью полезных знаний, и прискорбно видеть, как умы, способные на лучшее, растрачивают свои силы в этой пустой и бесцельной забаве. Поэзия была трещеткой, пробуждавшей разум в младенческие времена общественного развития; но для зрелого ума принимать всерьез эти детские игрушки столь же бессмысленно, как тереть десна костяным кольцом или хныкать, если приходится засыпать без погремушки».*

Пикок вовсе не был одиноким чудаком (да и не был прямолинейным врагом поэзии). Писарев, например, объявивший в 1864 году, что «стиходеланье» находится «при последнем издыхании», без малейшего затруднения эту его тираду принял бы всерьез, а Салтыков, человек менее задорный, но столь же «позитивно мыслящий», высказался о стихах следующим образом (см. в томе 9-м его сочинений, издания 1890 года, материалы для его биографии, собранные К. Арсеньевым): «Помилуйте, разве это не сумасшествие по целым дням ломать голову, чтобы живую, естественную человеческую речь втискивать во что бы то ни стало в размеренные, рифмованные строчки? Это все равно, что кто-нибудь вздумал бы вдруг ходить не иначе как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседая». Уже герой первой его повести («Проти-

* О Пикоке (Peacock), как и о Жуковском, о Смердякове, я уже говорил давным давно, в моем «Умирании Искусства» (1937), но лучших примеров и сейчас не нахожу.

воречия», 1847) вопрошает: «Неужели всю жизнь сочинять стихотворения, и не пора ли заговорить простою, здоровою прозою?»

Так как же? Значит Толстой, в этом вопросе, оказался союзником фанатиков пусть даже и разрушительного прогресса и не совсем разумных поклонников не возвышающегося над рассудком разума, союзником Писарева, Салтыкова и даже Смердякова? Увы, оказался. Но все же мотивы отказа от поэзии не у всех ее хулителей одни и те же. Поэт, если он ищет оправдания себе и своему делу, должен по-разному отвечать трем разновидностям своих противников.

Смердяков выражает взгляды первой разновидности — низшей, но и самой распространенной. Стихи потому для него «существенный вздор-с», что «никто на свете в рифму не говорит». Поэзия для него и ему подобных не имеет права на существование, потому что не имеет применения в обыденной жизни. Раз люди не говорят стихами, значит они не нуждаются в стихах. Этим своим недругам поэт ответит: да разве человек нуждается лишь в том, что легко назвать первыми попавшимися словами? Разве довольствуется он той обыдёнщиной, которая его окружает и с которой ему приходится мириться? Под кнутом мириться, когда ее обманчиво принаряжает власть. Если ты плаваешь в ней, как рыба в воде, я пишу не для тебя; но не мешай мне говорить о другом, и не мешай другим меня слушать.

Второй круг врагов поэзии состоит из людей более хитроумных. Они говорят, что в прошлом поэзия была, пожалуй, и не бесполезна, но что в наше время нужны не слова, а дела, или такие слова, которые служат делам. В наше время нужна наука и ее применение к жизни, нужно осуществляемое при помощи науки производство и строительство; а поэзия, если на что-нибудь годится, то разве на то, чтобы подстегивать строителей и потребителей, чтобы внушать им веру в прогресс и трудовой энтузиазм. Поэт на это ответит: вы переоцениваете различие времен. Двести и триста, и тысячу, и три тысячи лет назад люди рождались, любили, умирали; верили, мучились, радовались; ненавидели, прощали, — как они это делают и теперь. Никакая наука не только не в со-

стоянии этого изменить, но и никакого отношения к этому иметь не может. Если же по вашему она до такой степени способна переделать людей, что им станет непонятен и ненужен тот язык, который обо всем этом только и может говорить — по-человечески говорить, а не на жаргоне счетоводов и электронных машин — тогда и впрямь не будет больше поэзии; но не будет больше и человека.

Есть, однако, и мотивы более высокого порядка для отрицания поэзии. Первому встречному они чужды, но Толстому именно они больше, чем что-либо другое подсказали его несправедливые и мертвящие слова. То, что проза говорит проще и яснее, это всего лишь довод, позаимствованный им у Салтыковых или Смердяковых. Суть его мысли не в нем, а в безусловном первенстве непреложного нравственного долга. Если вы живете во зле, никакая поэзия не спасет вас от зла, и не только не спасет, но еще и отвлечет вас, помешает вам искать добра, идти к добру. Спорить с этим трудно; однако и тут есть поэту что сказать. Все религии — ответит он — все высокие этические учения обращались к человеку, пользуясь если и не всегда стихами, то всегда языком поэзии. Вы сами, Лев Николаевич, делали это всю жизнь. Не канцелярским, не счетоводным языком, и не наугад, не кое-как написана ваша «Исповедь». Не в стихах она, но ближе к стихам, чем та проза, которую никому в голову не придет называть даже и прозой. Не нужно стихов и чтобы вымысел создавать, вместе с жизнью, живущей в нем, и правдой, ему присущей; но слова, создающие его, творят поэзию и в силу этого ей принадлежат. «Искусство» — вы сами это писали — «есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другому испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их». Не простая тут зараза (без участия разума и воли) и не одними чувствами она заражает, но особые эти знаки, ей нужные, пригодные для нее — к ним относятся и все средства стихотворца, как и вся пряжа вымысла, а также и весь язык вашей «Исповеди» и других ваших без вымысла обходившихся писаний. Поэт, которого вы не знали (вряд ли и одобрили бы его), Анненский, определил поэзию очень близко к вашему определению искусства.

Суть ее он усмотрел в намерении «внушить другим через влияние словесное, но близкое к музыкальному, свое миросприятие и миропонимание». Да и независимо от вашего, от его, от любых мнений об искусстве слова, все самые человеческие, самые человечные слова получили свой смысл и его хранят в языке поэзии, без которого и религии невозможно обойтись. Языком этим, как в тех пушкинских стихах, которые были вам так дороги, говорит сама человеческая совесть. Нет у ней другого. Уже и само слово это «совесть» чуждо голому рассудку, непереводимо на его язык. А пока не заглохнет совесть, до тех пор не умолкнет и поэзия.

Таково самое верное оправдание поэта. Но вправе к нему прибегнуть будет он отнюдь не при любом понимании своего призвания.

3. Из чего делают стихи?

Знаменитый живописец Эдгар Дега не прочь был пописывать стихи, особенно сонеты, и мастерил их довольно умело. Однажды, в беседе с Малларме, он высказал недоуменье насчет затруднений, испытываемых им в этом деле, несмотря на то, что мыслей или, как он выразился, идей для стихов у него вполне достаточно. «Стихи, мой друг, — ответил Малларме, — делают не из идей, а из слов».

Изречение это стало классическим. На него не перестают ссылаться, с тех пор как, независимо друг от друга, но с одинаковым благоговением и с одинаково твердым убеждением, что оно полностью отвечает истине, его процитировали Андрэ Жид и Поль Валери. Самым распространенным нынче представлениям о поэзии, во Франции, да и на Западе вообще, оно и в самом деле отвечает как нельзя лучше. Но верно ли оно? От простого ответа на этот вопрос следует отказаться. Поспешное «нет», к которому нас приглашает очень могущественная русская традиция, при ближайшем рассмотрении оказывается ребячливым и подслеповатым; но необдуманным приходится назвать и безусловное согласие с этим изречением. Есть в нем незамысловатая правда, но есть и увертливая ложь.

Из одних идей или мыслей стихов, конечно, не изгото-

вишь, — как, впрочем, и прозы; но ведь этот трюизм и от Дега ускользнуть не мог. Он думал, что «идеи» — нужней, но он не думал обойтись без слов. Малларме ответил ему и не слишком вежливо, и не очень вразумительно. Не слишком вежливо, потому что не пожелал вникнуть в чужую беду, и не очень вразумительно, потому что предпочел ответить быстро и колко. Стихи делают из слов? Хорошо. Но ведь из наделенных смыслом; иначе вы могли бы их делать, вместо того чтоб из французских, из непонятных вам китайских слов. А этот смысл, разве он не есть нечто мыслимое, нечто имеющее отношение к «идеям»? Так мог возразить Дега (тем более, что «идея» по-французски чаще всего означает просто «мысль»). Но больше того: ведь не берут же поэты слов из словаря, даже из воображаемого словаря, и не приклеивают их затем одно к другому. Недаром в немецком языке Wort («слово») имеет две формы множественного числа. Составные части стихов, как и любой человеческой речи, это Worte, а не Wörter, т.е. осмысленные волею говорящего слова и сочетания слов, а не разобщенные вокабулы, чей смысл только намечается словарными определениями, окончательно же им даруется именно живою речью. Стихи делаются из слова, а не из слов.

Но Малларме, если стать на его сторону, разве он мог этого не знать? А если знал, почему же он так «отшил» Дега? Понять это не трудно. В живописи, Дега был мастер, в поэзии — любитель. Малларме, может быть и несправедливо, усмотрел в его словах то дилетантское недомыслие, согласно которому главное в поэзии — темы, настроения, мотивы, «идеи» особого рода, именуемые поэтичными. На это только и можно было ответить: нет, главное не это, главное — сама словесная ткань стихотворения, сотканная из слов и соотношений между словами. Если ткань эта подражательна, банальна или низкопробна, недостаточно плотна, то никакие идеи или темы вам не помогут, поэтичность же их (заранее учтенная) может вам только повредить. Малларме предпочел краткость ясности, но если ответ его понимать именно так (а это вполне возможно), то спорить с ним становится мудрено, и уж совсем нельзя с ним спорить исходя из лозунга «идейности», провозглашавшегося у нас в течение ста лет, от шестидесятых годов

до новых шестидесятых годов, с коротким, всего лишь двадцатилетним перерывом. Идеи общественно-политические не нужны стихам и не нуждаются в стихах, если же ими вдохновляются, как изредка случалось, подлинные поэты, то подлинность этих поэтов измеряется все же не качеством идей, а качеством стихов, качеством их словесной ткани. К тому же, если ткань эта мертва — или мертва ткань вымысла в драме или романе — то мертвеют и вплетенные в нее идеи, так что защитникам этих идей следовало бы тщательно устранять бездарных, только на такую медвежью услугу и способных авторов. Стихи сделаны из слова, рождены словом, но читая их, мы читаем слова, и вне слов породившего их слова не слышим.

Итак, Малларме прав. Он прав, если принять то истолкование его ответа, которое представляется самым естественным. Но те, кто пользуется этим ответом как формулой, не нуждающейся в поясненьях, все-таки неправы. И совсем заблуждаются они, когда думают, что она дает им ключ к пониманию существа поэзии. Даже будучи сами поэтами, они показывают, ссылаясь на нее, что поэзию рассматривают слишком исключительно с точки зрения того, кто читает стихи, а не того, кто их пишет. Как раз со времени Малларме, поэты все чаще не просто сообразуются в известной мере, когда пишут стихи, со своей будущей их оценкой, а сквозь нее и с оценкою других читателей, не просто учитывают ее, что они всегда делали, но исходят из нее, заботятся об эффекте слов, пренебрегая словом. Быть может, хотя мы наверное этого не знаем, и сам Малларме, в своем ответе Дега, именно поэтому говорил о словах и ничего не сказал о слове. Порядок возникновения стихов тут, конечно, не причем. Совершенно не важно, что́ поэту первым придет в голову — отдельные словосочетания, или обрывки до-словесных мыслей и представлений, или, наконец, сравнительно отчетливый замысел целого. Чаще всего первыми возникают вообще не слова и не мысли, а ритмы и мелодии, или отдельные, подобные музыкальным фразам, стихи. Но дело не в этом, дело лишь в том, что́ значат для поэта его стихи, чего требует он от своей поэзии. Прежде он высказывал стихами то, чего иначе не мог бы высказать. Теперь он сплошь и рядом не высказывает ровно ничего и предоставляет нам

понимать его стихи, как нам угодно, а то и объявляет, что не понимает их сам или что они вообще не предназначены для того, что́ зовется пониманьем. Он хлопочет не о том, чтобы мы его поняли, а лишь о том, чтобы мы, вслед за ним самим, одобрили его стихи. Он, так сказать, не стихи садится писать, а хорошие стихи, что не мешает им, конечно, при случае оказываться плохими. Оттого-то он и повторяет, придавая ему самый буквальный смысл, изречение о том, что стихи состоят из слов, приготовляются из слов.

4. Слова, слова, слова

Поэты не всегда доверяли словам. Возможно (хоть и вовсе не очевидно), что именно об этом говорит Шекспир устами Гамлета. По Гёте, мы ошибаемся, как только начинаем говорить. По Тютчеву, «мысль изреченная есть ложь», с чем соглашался и Толстой. Фет восклицает:

О если б без слова
Сказаться душой было можно!

Шиллер это выразил острей: если душа говорит, то говорит не душа —

Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr.

Если поэты сетуют на слова, оттого что в них нет правды или нет души, это значит, что в поэзии они стремятся высказаться, «излить душу» (пользуясь выражением кажущимся нынче несколько смешным), «заразить» нас правдой, что их выгодно отличает от многих нынешних поэтов; но согласиться без всяких оговорок с их жалобами так же нельзя, как с изречением Малларме, утверждающим, если не обратное, то во всяком случае совершенно другое. Если Шиллера понимать буквально, поэзия бездушна, чего он конечно сказать не хотел. Фета следует спросить, мечтает ли он и впрямь избавиться не только от (суетных) слов, но и от слова; Тютчева, какую правду и какую «речь» имеет он в виду; а Гамлета то самое, о чем уже

спросил его Полоний: «Что вы читаете, милорд?» Настоящего ответа Полоний на этот вопрос не получил. Но как раз поэтому полученный им ответ непрозрачен для нас и мы повторяем его всуе.

Если Гамлет читал астрономический трактат или историю датского королевства, раздраженный его ответ означал бы, что в книге была путаница или вранье. Нет никакого смысла разочарованно восклицать: «Слова, слова!», когда тебе излагают факты или доказывают истины. Но от Гомера, «Эдды» или Шекспира никто доказуемых истин и для протокола пригодных фактов не требует; если бы Гамлет читал книгу в этом роде, смысл его ответа был бы совсем иной. Его ответ значил бы тогда: «Слов тут много, но сло́ва за этими словами нет». Это было бы неприменимо к Гомеру, «Эдде», Шекспиру, но вполне применимо ко многом другим драмам, стихам, поэмам, хотя бы и к таким, которые казались когда-то новыми, интересными; трогали, восхищали; усердно читались и прославлялись. Позвольте, скажут нам, но ведь они были созданы словом, родились из слова, как же могло случиться, что оно выветрилось из них, что остались одни слова? В конечном счете, вопрос этот сводится к вопросу Баратынского:

> Пусть молвит: песнопевца жар —
> Смешной недуг иль высший дар?

Что тут сказать? Как когда, как у кого. Не предскажешь. Одно лишь ясно: необходимо но не достаточно, чтобы слова рождались из слова; надо еще, чтобы слово воплотилось полностью в слова.

В этом воплощении — вся тайна словесного искусства (как и тайна искусства вообще). Человек владеет словом и получает готовыми слова, как и правила их сочетания. В его живой речи, его слове, в каждом высказываньи его оживают слова и выполняют его волю. Но не всякое высказыванье требует, чтобы слово воплотилось в составляющих это высказыванье словах. Воплощению подлежит лишь то, что путем обозначения названо быть не может. Я обозначаю словами понятия и единичные предметы, «входящие» в эти понятия, но мой внутренний мир, мое

восприятие предметов и всю конкретную качественность внешнего мира я могу высказать только путем воплощения того, что я «хочу сказать» в звукосмысловой материи моей речи. Обозначения условны, они, как цифры или нотные значки ничего не имеют общего с тем, что́ они обозначают, тогда как выражающие слова, звучания и ритмы слов стремятся к сближению, к сходству, к отожествлению с выражаемым, к воплощению его в том, что его выражает.

Воплощение это музыка осуществляет в звуках и соотношениях звуков, носителях не только необозначаемого, но и невыразимого (словами) смысла; живопись — в красках, линиях, объемах и соотношениях их между собой и со смысловыми элементами изображения. Поэзия осуществляет его в словах и словосочетаниях: в соотношениях между их смыслами, между их звучаниями и между звучанием и смыслом. Но, в отличие от обозначения, воплощающее выражение есть творческий акт, который может удасться и не удасться, или удасться только частично. В поэзии, это творческий акт слова, пользующегося словами. В случае полной удачи он приводит к тождеству слов с тем, что ими выражено, но конечно (вопреки эффектному, но нелепому утверждению) не к тождеству типа «А есть ничто иное, как Б», а к тождеству, не уничтожающему разность, но лишь устраняющему ее из созерцающего сознания: «А есть Б, хотя я знаю (но не ощущаю, не чувствую, не познаю), что А не есть Б». Потому богословский термин «воплощение» здесь и уместен, что христианское учение, закрепленное Халкидонским собором, утверждает, как нераздельность, так и неслиянность двух природ в Богочеловеке. Наше человеческое слово не соприродно Слову, которое «было в начале» и не соизмеримо с Ним; оно лишь делающая нас людьми, дарованная нам и осуществляемая нами способность обозначать, а наряду с этим и выражать, воплощая выражаемое в словах, с которыми оно образует нераздельное, хоть и неслиянное единство. Если единства не получилось, если творческий акт не удался, слова либо становятся (как говорят) «пустым звуком», либо — что́ чаще всего и случается — остаются всего лишь обозначающими, «невыразительными» знаками, пригодными для практических надобностей и (при соблю-

дении особых, противоположных поэтическим условий) для науки, но не для поэзии. И тогда, но только тогда, мы приобретаем право жаловаться на них вместе с Тютчевым, Фетом, Шиллером, и вторить Гамлету (если он и впрямь думал о плохой поэзии, а не о плохой науке или не просто о том, — как всего вероятней, — что слова, это еще не дела); повторять вслед за ним, с горькой усмешкой, как это столько раз делалось: Слова, слова, слова!

5. Истина трудная для пониманья

«Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами, и вы обретаете живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших...» Скользят как на коньках, пролетают мимо эти строчки, — зачем бы и задумываться над ними? Но если остановишься на секунду, сквозь радость грусть ощутишь, да пожалуй больше не станешь и читать. Не в первый раз и читаешь. Это — «Египетские ночи». Немного поздней так никто бы уже не написал: в высоком неведении всех наших искушений и сомнений это написано; в том самом «расположении духа», когда стихи (продолжая цитату) «легко ложатся под перо» и «звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли». Само собой написалось... Но все-таки слово «воплощение» лишь этот единственный раз встречается у Пушкина (да еще назвал он однажды, в письме, Плетнева «воплощенной совестью»), и те воплощенье осуществляющие слова метче мудрено было бы охарактеризовать, чем назвав их, как назвал их он, неожиданными и живыми. Метафорическое применение глагола «воплощать» было уже и тогда (во французском языке, во всяком случае) отнюдь не ново, но выбрал он все же это слово (о первоначальном его смысле пусть и не думая) с находчивостью непогрешимой, и воплощаемым столь же уверенно счел нечто до-словесное, только еще ищущее слов: «мечтания», «видения». А так как о «благодатном» утре повел он речь и воплощение это предполагал удавшимся, то и найденные слова тем самым оказываются живыми. Поскольку же они сами пришли, поскольку (сознательно) не понадобилось их искать, постольку оказались они и неожиданными — для самого

поэта. Неожиданность их для читателя тут не имеется в виду, но и она вполне возможна, уже на том основании, что плоть получают не мечтания вообще, а твои, мои, мечтанья особи, обретающей им особую плоть, не ту или не совсем ту, в которую облеклись бы иные, пусть и родственные, но не ее мечтанья. Характерно, однако, что это лишь подразумевается. Пушкин говорит не о чтении, не об оценке стихов, а о том, что́ и вообще (как по другим высказываньям его видно) ближе было его сердцу: о самом «стиходеланьи». То, что он тут двумя беглыми строчками о нем сказал, должно было ему казаться самоочевидным, да и в самом деле было по-пушкински четкой формулировкой того, что спокон веку об этом думали, в древние еще, а потом и в новые времена. Думали, немножко дремотно думали... И как раз в его время, или чуть раньше, проснулись и стали заново думать, стали думать менее дремотно.

Гёте, как и Пушкин, старых представлений о поэзии — или об искусстве вообще — не утратил, он их только до предела углубил, когда в старости назвал искусство высказываньем несказанного (die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen, я это не совсем дословно перевожу). Несказанное, это ведь именно те мысли и чувства, те «видения» и «мечтания», которых обычным, обозначающим языком высказать нельзя, которые только и поддаются выражающему, воплощающему высказыванию. Но, как правило, в эту эпоху, в эпоху романтизма, прежние очевидности утрачивают свою очевидность и подвергаются пересмотру, очень плодотворному для критической мысли и отнюдь не парализующему, быть может даже и стимулирующему на первых порах поэтическое творчество, превозносящему его, во всяком случае до небес (если иных послушать, то и выше), но ставящему его все же под вопрос, как бы альтернативу предлагая ему — бездушия или развоплощенья. Показательно для сдвига, для нового положения вещей, что краткие определения поэзии, завещанные нам этой эпохой либо сводят ее попросту к словам, либо, и еще гораздо чаще, вовсе о словах не упоминают. Жуковский говорит о мечтах, а не о словах. Баратынский называет поэзию «полным ощущением известной минуты». По Вордсворту она — emotion recollected in tranquillity,

что можно в шутку перевести: волнение, вспоминаемое без волнения. Зато определение Кольриджа, знаменитейшее из всех, еще более знаменитое, чем ответ, полученный Дега от Малларме, грешит такой же, как этот ответ, обратной в отношении тех трех определений половинчатостью — или двусмысленностью. Кольридж написал о поэзии больше замечательного и проникновенного, чем все поэты его времени вместе взятые, за исключением Гёте и Вильгельма Шлегеля, который не был, однако, в первую очередь поэтом; но когда он говорит, что поэзия, это «лучшие слова в лучшем порядке», он внушает нам все ту же мысль о стихах, сделанных из слов, хотя она ему несравненно более была чужда, чем мы можем это предполагать о Малларме; да еще и выражается так, как будто существуют какие то вообще «лучшие» слова и какой то их вообще «лучший» порядок. Мы вольны, разумеется, думать, что прилагательное, два раза примененное тут, означает на самом деле «наилучшим образом воплощающие в себе то, что надлежит выразить», но ведь Кольридж этого не говорит (хоть он то и мог бы это сказать), как и Малларме оставляет нас в неизвестности относительно того, не отрезает ли он слова́ («слова, слова, слова») от живой речи, от порождающего их сло́ва, не забывает ли о говорящем лице, которому либо есть что сказать, либо нечего сказать. Ему, в отличие от Кольриджа, тем легче усекновение это произвести, о речи и голосе забыть, что мечта всей его жизни — Книга, что видит он слова не меньше, чем их слышит (отсюда и забота его о «рифмах для глаз» — традиционных во Франции; над ними уже подсмеивался Пушкин). Недаром вернейший его ученик именно и объявил, что не гарантирует смысла своих стихов, пусть мол определяет его на свой лад каждый очередной читатель. Но рядом с этой линией Малларме-Валери, наметилась во Франции столь же отчетливо другая, противоположная: линия безблагодатной глоссолалии — от самосожжения Рембо к самоупразднительной поэтике сюрреализма. В более сложных, или путанных формах, этот разлад, этот разрыв — словесно-бессловесный бред бок о бок с кружевом из слов в забвеньи слова — давным-давно стал чем-то почти уже незамечаемым, привычным во всем европейском мире. Мы его узнали позже многих,

и формы он у нас принял либо не такие уж крайние, либо хоть и крайние, да не совсем взрослые, наивные. Простовата, что ни говори, доморощенная наша заумь.

Года за три до смерти, еще не вернувшись в Россию, Гумилев стал писать в Париже, или быть может в Лондоне, так и оставшуюся незаконченной статью «Вожди новой школы». «К. Бальмонт», сказано там, «первый догадался о простой как палец и старой как мир, но очень трудной для понимания истине, что поэзия состоит в конце концов из слов, так же как живопись из красок, музыка из чередования звуков. Он догадался также, что слова, произнесенные в первый раз, живут, произнесенные во второй раз, существуют и, наконец, произнесенные в третий раз, только пребывают».

Так что все «живые »слова Чарского, или Пушкина в «Египетских ночах», только новизной, старой своей новизной и живы? А гумилевский стих «дурно пахнут мертвые слова» может только к повтореньям относиться, но не к мертвым новшествам? Или не было их? Или так уж до конца Толстой неправ требуя, прежде всего, чтобы было что сказать»? Бывал слеп или глух, да и рубил с плеча, но разве никакой нет правды в его записанных Гольденвейзером словах о том, что искусство «идет к чертовой матери» когда («не имея таланта», но не в этом тут дело) «начинают стараться во что бы то ни стало сделать что-то новое, необыкновенное»?

Нет, не сама истина, о которой «первый догадался Бальмонт» трудна для понимания. Была быть может, да все ее усвоили давно. Понять не могут или боятся понять как раз ее относительность или поверхностность. Живопись из красок не состоит, даже и беспредметная, не говоря уж о предметной. Музыка о с м ы с л я е т звуки (или верней соотношения тонов). О стихотворении читаемом нами — чужом, готовом — но и только о нем — позволительно сказать что оно состоит из слов (верней из словосочетаний и их звучаний). Где творчество, там и обновленье; конечно Пушкин обновил словесный состав русского стиха — еще в гораздо большей мере, чем позднее Бальмонт. Заслуг такого рода нельзя не учитывать в истории литературы. Но творческий акт поэта осуществляется все же в воплощающем высказываньи, а не в подборе слов по признакам

их новизны, неожиданности (для читателя) и остроты. Из чего бы стихи ни состояли, их нельзя сделать из их составных частей. «Самовитое слово» заманчивым могло некогда казаться, потому что было загадочным и новым, но слово оторванное от человека не может не распасться на самовитые — обессмысленные — слова. Словам-то именно, а не слову, самовитось этот «лозунг» и дарует, а они бедней, чем рассыпавшиеся бусы, эти слова, которых никто не произнес. Не соберешь их в ожерелье, а приклеивать их друг к другу будет лишь тот, кому нечего сказать.

1960, 1970.

О НЕПЕРЕВОДИМОМ

Нет, быть может, ничего, что подводило бы нас ближе к созерцанию существа поэзии, чем работа над переводом стихов или пусть лишь вдумчивая оценка такой работы. Парадокс этой работы заключается в том, что переводчик стремится к невозможному и как раз на этом пути достигает хорошего, нужного, даже чудесного, хоть и не достигает никогда того, к чему, собственно, стремится. Ценность его труда для его читателей, для литературы его страны определяется степенью этой — всегда относительной — его удачи; но для понимания того, что такое стихотворение, что такое стихи, поэзия и, в конечном счете, искусство вообще, гораздо важней учесть именно то, что ему не удалось, что ему не могло удасться.

В известной мере это верно о переводе любых стихов, и даже прозы, если язык ее не совсем безразличем и нейтрален; но верность этого возрастает вместе с ростом лирической насыщенности речи и достигает нужной для плодотворного наблюдения полноты; когда переводу подлежит стихотворение, где звук и смысл от первой до последней строки неразрывно связаны воедино, вследствие чего возникает впечатление (проверить которое полностью невозможно), что в нем нельзя изменить не только ни одного слова, но и ни одной гласной или согласной. В эпической и драматической поэзии (не говоря уже о прозе), да и во многих стихотворениях, лирически задуманных и действенных, есть тематическая основа, допускающая передачу «своими словами» и потому без особого труда переходящая в любой сколько-нибудь грамотный перевод. Непереводимый остаток есть и тут, но для анализа его лучше обращаться к стихотворениям, сплошь или почти

сплошь состоящим из такого «остатка» и которых, как «На хо́лмах Грузии» или «Под небом голубым страны своей родной» никак «своими словами» не передашь.

Кроме этих различий переводимости, есть, однако, различия и в самом замысле перевода. Иногда он и не ищет ничего другого, как того, чтобы воспроизвести смысловой костяк стихотворения, разве что присовокупив к этому обобщенное указание на его метрическую и строфическую форму. Такие переводы подводят нас к подлиннику, дают нам сведения о нем и бывают особенно полезны тем, кто знаком, но лишь поверхностно знаком с его языком, отчего их нередко и печатают параллельно с подлинным текстом. В других случаях переводчик задается целью дать эквивалент переводимого стихотворения, т.е. создать на своем языке нечто вполне подобное ему и столь же как оно живое. Только этого рода переводчики и ставят вопрос во всем его объеме; только они и имеют дело с непереводимым; только их переводы и подводят нас к нему вплотную. Но применительно к таким переводам, раньше, чем спрашивать о их близости к подлиннику, следует знать, принадлежат ли они вообще поэзии, не остаются ли в преддверии ее или совсем за ее порогом.

***

В конце 1957-го года, А. А. Биск, выпустивший сборник переводов из Рильке еще в России (в 1919 году), опубликовал в Париже новое, значительно дополненное издание этой книги, которое он посвятил своему сыну, французскому писателю и поэту Алэну Боске. Незадолго до того, в известной серии издательства Пьер Сегерс «Современные поэты» вышла книга самого Алэна Боске об Эмили Дикинсон, содержащая превосходный критико-биографический очерк, сопровождаемый переводом на французский язык ста ее стихотворений. С отзыва об этих двух книгах вполне уместно будет начать наши размышления, тем более, что в подходе их авторов к своей задаче сказалось то самое различие, о котором только что шла речь.

Перевод Алэна Боске лишь с натяжкой можно назвать стихотворным. Он отказывается от рифм, которые, при всей их скромности и бедности (или может быть как раз

в силу этого своего робкого, односложного, но все же попадающего куда нужно удара) играют в подлиннике большую роль. Он режет свой текст на строчки, по образцу того, как это делает автор, но ритма этих строчек не только не воспроизводит (сделать этого по-французски невозможно), но и не пытается дать нечто ему подобное. Так как рядом с его переводом напечатан (за что его очень надо благодарить) английский текст, то сходство типографского рисунка дает иногда иллюзию ритмического сходства, а для знающих оба языка иллюзию эту может подкрепить предварительное, но несколько беглое чтение подлинника, после чего последовательность французских строчек кажется ритмически совпадающей с последовательностью английских. Стоит, однако, сосредоточиться на английском тексте и начать его медленно читать, хоть и про себя, но так, как стихи должны читаться вслух (вне такого чтения, стихов вообще нет), чтобы иллюзия рассеялась и мы поняли: передан ход мысли, но не ритм слова. Именно слова, не просто слов; им то и обусловлено живое дыхание стиха, которое отсутствует в переводе.

Привожу в качестве примера коротенькое стихотворение, одно из лучших, среди этих ста (жаль, что нет среди них знаменитого и прекрасного "My life closed twice before its close"):

To make a prairie it takes
a clover
And one bee, —
One clover, and a bee,
And revery.
The revery alone will do
If bees are few.

Pour faire une prairie
Il faut un trèfle et une abeille
Un trèfle et une abeille,
Et puis la rêverie.
Mais la rêverie peut
Suffire aussi si les abeilles
sont trop peu.

В стародевьем вдохновении амхерстской затворницы почти всегда есть что-то от зубной боли. Часто она не столько слышит музу, сколько ее зовет, но и самый этот зов пронзает, — подобно рассказу об испеченных ею пирожных, которые из окна своей комнаты она спускала на веревочке гостям, иногда заменяя их только что написанными стихами. Но когда муза и в самом деле с нею, тогда всё становится словом до конца, тогда уже ни звука

нельзя изменить или переставить, тогда каждодневная ноющая боль становится (как в My life closed twice) космическою болью, или сквозь нее просвечивает вдруг, — вот, как на этом лугу, засеянном кашкою и снами — застенчивая, бесконечно грустная улыбка. Тут уж никак нельзя удовольствоваться переводом, в котором самое главное не переведено. Нельзя пожертвовать ни чередованием длинных и коротких строчек, ни равномерной зыбью гласных первой строки, замыкаемой иного тембра звуком **о**, ни узким и повторным уколом рифм на **и**, ни таким простым — нельзя проще — рисунком последних строк, который однако всю улыбку боли или боль улыбки в себе и заключает. Эти две строки получились у переводчика не тольке схематическими, но (в виде исключения) и тяжеловатыми, да и не вполне верными по буквальному своему смыслу (следовало бы: s'il y a peu d'abeilles; в этом тихая ирония, ведь достаточно было бы и одной). В общем же он передает буквальный смысл отлично, а поэтического не передает. Мы его в этом не упрекаем. В границах, им самим себе поставленных, он выполнил свою задачу превосходно. Напрасно только он считает, что стихи, так хорошо представленные им французским читателям, основаны чуть ли не исключительно на «игре понятий» и напрасно их (поэтому) называет «как нельзя более переводимыми». Лучшие из них так же трудно переводимы или так же непереводимы, как стихи любого другого лирического поэта. А понятий в поэзии нет; в ней есть только слово, т. е. непрерывность и осмысленность речи, и слова с их еще не уточненными, как в понятиях, смыслами.

Переводчик Рильке ставил себе другую цель, более высокую, но и гораздо менее достижимую. Он даже затрудняется назвать свою работу переводом. В предисловии он сожалеет, что нет русского слова, обозначающего, подобно немецкому Nachdichtung, «художественное воссоздание поэтического произведения». К такому воссозданию он и стремился, и даже (по приведенному им слову Жуковского) к соревнованию с автором. «Я переводил, пишет он, только то, что меня прельщало». «Не могло быть речи о переводе подряд одного стихотворения за другим. Передача полного собрания стихотворных сочинений (или хотя бы одного тома стихов полностью) заранее обречена на неудачу». По

его словам, «чтобы перевести стихотворение, надо в него прежде всего влюбиться, надо слиться с ним, проникнуть в его музыкальную сущность (что особенно важно у Рильке) и лишь тогда попробовать сказать то же самое и в том же тоне на своем языке».

Все это мы читаем с полным сочувствием... Но вот один из «Сонетов к Орфею»:

Зеркала: и наукой еще не раскрыто,
неизвестно, в чем ваша суть.
Вы, как дыры несчетные сита,
сетью время должны затянуть.

В пустоте зияющей зала —
пусть сумрак, как лес залёг —
молча люстра в вас свет впивала,
как цепкий шестнадцатиног.

Вам и живопись часто мила;
в вас полотен мир полоненный,
а иных волна пронесла.

Но прекрасная с вами, пока
не встретит нарцис оброненный
не знавшая ласки щека.

Поэзии, к сожалению, здесь нет. Словосочетания либо банальны, либо неуклюжи; никакого звукосмысла, никакой поэтической плоти, ни в целом, ни в отдельных стихах они не образуют. «Неизвестно в чем суть» и особенно «наукой еще не раскрыто» — газетные выражения. Следующие две строчки крайне тяжеловесны, и образность их неубедительна. Второе четверостишие с ними сходно, но в третьей своей строке еще и грамматически неправильно: по-русски можно впивать в себя, но нельзя впивать в вас. Если же переводчик хотел сказать, что люстра, находясь в вас (т. е. в зеркалах) впивала свет, то сказал он все-таки другое, и, кроме того, люстра дает свет, а не впивает его. На шестнадцатинога (это что такое? удвоенный осьминог?) она притом не похожа: он мягкий, а она твердая. К терцетам можно пока не переходить,

да и в немецкий текст можно было бы, собственно, не заглядывать: при таком замысле, как здесь, перевод должен быть прежде всего поэзией, а потом уже переводом. Но мы все-таки в немецкий текст заглянем, чтобы показать, как неудача *такого* перевода лишает нас даже и той смысловой схемы, которая остается от подлинника в переводах менее честолюбивых.

У Рильке нет никакой «науки», а есть только знание, постижение: noch nie hat man wissend beschrieben; это, в данном случае, большая разница. У него зеркалам не поставлена задача («должны») затянуть время сетью, как несчетными дырами сита; он только сравнивает их с пустыми промежутками времени, как бы наполненными mit lauter Löchern von Sieben, т. е. как бы просеивающими эту пустоту. Люстра у него не сравнивается со спрутом; она входит, как огромные шестнадцатиконечные оленьи рога, в запретную гладь зеркала:

Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit.

В терцетах у него ни о каких полотнах речи нет. Зеркала «полны живописи», потому что они отражают видимый облик людей. Одни кажутся вошедшими в зеркало, другие, отстраненные им, скользят мимо, но прекраснейшая из всех останется в нем, пока не прильнет к ее недоступной, плененной зеркалом щеке, ставший прозрачным, растворенный в той же зеркальной воде Нарцис:

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen *in* euch gegangen —,
andere schicktet ihr scheu vorbei.

Aber die Schönste wird bleiben —, bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelöste Narziss.

Даже наш беглый и плоский пересказ не обошелся без пропусков и отсебятин. Даже прозой перевести слово за словом такие стихи невозможно. От стихотворного их перевода и тем боле никакой «точности» требовать нельзя.

Но они все же высказывают что-то, и это высказанное можно до известной степени передать другими образами, звуками, словами. Нарцис последней строчки, это не просто цветок, а тот, кто дал имя цветку, и тема этого терцета — встреча в зеркале двух образов, растворяющихся один в другом.

Многое переведено лучше, чем этот сложно построенный сонет. Кое-где, зная Рильке, можно узнать его, вспомнить о нем. Особенно это относится к ранним стихам, менее достойным перевода, но с большей легкостью усвоенным переводчиком. Однако поэзии, в полном смысле слова, так нигде и нет. Стихотворный язык всей книги эклектичен, невыверен и полон всевозможных срывов. Многочисленны попытки передать звуковые повторы или заменить их другими, но эта нарочитая «оркестровка» остается большей частью ненужною приправой (как «полотен... полоненный», в только что приведенном стихотворении). Старание чувствуется везде — слишком чувствуется — но исчезает именно там, где оно было бы всего нужней. «Архаический торс Аполлона», с его неожиданной (и знаменитой) заключительной строкой, кончается, в переводе, ничего не говорящей банальностью: «он видит нас и манит в мир иной». Начинается то же стихотворение весьма точно переведенной строчкой: «Мы головы неслыханной не знали» (Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt), но, к сожалению, «неслыханная голова» звучит по-русски смешно, чего нельзя сказать о соответствующем немецком выражении (хотя unerhörter Kopf было бы приблизительно так же плохо. Середина стихотворения тоже испорчена, и прежде всего чем-то, что может на первый взгляд показаться совершенным пустяком: заменой единственного числа множественным. Но в данном случае «улыбка» осмыслена и поэтически понятна, тогда как «улыбки» обволакивают туманом только что возникшее видение.

Приведу еще четверостишия из другого «Сонета к Орфею», но скорей в качестве перехода к настоящей нашей теме — не о плохих и хороших переводах, а о том, чего нельзя перевести.

Только кто в царство теней
брал свою лиру,
смеет вернуться к своей

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob

песне и к миру.	ahnend erstatten.
Только у мертвых поев,	Nur wer mit Toten vom Mohn
с ними их мака,	ass, von dem ihren,
вникнешь в тишайший напев	wird nicht den leisesten Ton
каждого знака.	wieder verlieren.

Не привожу терцетов, менее волшебных у самого Рильке и переведенных хуже, но об этих восьми стихах было бы несправедливо сказать, что они плохо переведены. В меру возможности они переведены хорошо; непереводимое осталось непереведенным, но чуда ни от кого требовать нельзя. Они даже поют, они звучат гимном, как и по-немецки, — поскольку поет самый их размер (а поет он потому, что переводчик не положил препятствий его пенью). В подлиннике, правда, пение, заложенное в размере, удвоено, удесятерено, доведено до предельных своих возможностей тем, что в него вливается и сливается с ним та, необычайной силы, мелодия, которая возникает из всех ударных гласных, поддержанных неударными, и льется среди согласных, как поток обсаженный деревьями, причем деревья эти как бы для того только и существуют, чтобы он мог литься вольно и глубоко. Но как же это без чуда передать? Откуда взять эти мужские рифмы на **о**, причем во второй паре это **о** становится более долгим? (Что же касается женских рифм, то в русском тексте пришлось бы две последние поставить на место двух первых, и наоборот, чтобы достигнуть той же музыкальной последовательности, что и в подлиннике). Откуда раздобыть для четвертой строчки два ударных **а**, да еще так, чтобы первое было более долгим, чем второе, а для восьмой два исключительно долгих **и** на фоне сплошных **е** и едва слышного журчания **р**, **л** и **д**, причем смысл этой русской строки оставался бы таким же всеобъемлюще-простым и действенным, как смысл немецкой? Звукосмысл эти восьми строк и вообще неразрывен, а потому и незаменим. Покуда читаешь и перечитываешь их (т. е. покуда говоришь их — вслух или про себя) кажется, что Mohn это не мак, у которого с мертвыми нет родства (или есть лишь смысловое, а не звукосмысловое), тогда как этот немецкий Mohn звуком своим породнился с Toten, с Ton и, более отдаленно, с Lob, так что уже не так важно, что третий и четвертый стих, даже и в своем голом смысле, сильно отошли от подлин-

ника: все-равно и «хвала» не заменила бы Lob, которому предшествует длинное (согласное со своим смыслом) слово, и который перекликается с поднятием лиры в первой строке, непосредственно ощутимым в ее мелодическом рисунке. Остается лишь порадоваться, что и в русских стихах на этот раз есть отзвук чужой поэзии и звук поэзии вообще, а потом, как завороженный, вернуться назад, во всю ее полноту, и подобно скрипачу, нажимающему на струну смычком, выборматывать, выпевать в двадцатый раз:

Nur wer mit Tóten vom Móhn...

***

Переводить стихи нужно. Это высокий и счастливый труд, — не в меру удачи, а в меру решимости, любви к нему и понимания его трудностей. Мне жаль, что я не могу оценить переводов А. А. Биска иначе, чем я это сделал. Пастернак, судя по письму, опубликованому г. Биском, их оценил гораздо выше, чем я. Я этому радуюсь, за автора, хоть и не могу изменить своей оценки. Но его труд, его волю, его любовь к поэзии нельзя не ценить, и нельзя не сказать, что сборник его переводов из Рильке, такой, как он есть, все-таки больше весит на весах литературы, чем иные сборники стихов, расхваливаемые не по заслугам в печати, но не выходящие за пределы простого любительского рифмоплетства. Совершенных переводов (т. е. вполне заменяющих подлинник) не бывает, но бывают переводы, превосходящие подлинник своей собственной поэтической насыщенностью, своим собственным совершенством. А. А. Биск, в своем предисловии, относит к ним «Горные вершины...» Лермонтова, с чем я согласиться не могу (он говорит, что Лермонтов «дал нам почувствовать мысль Гёте и сделал это лучше, чем сам Гёте», — да разве в мысли здесь дело?); но «Успокоение» Тютчева и впрямь мало чем уступает своему оригиналу, "Blick in den Strom", едва ли не лучшему стихотворению Ленау, и Рильке проникновеннейшим образом перевел «Выхожу один я на дорогу», причем, однако, переводное стихотворение, в обоих этих случаях, как бы принадлежит двум авторам, как бы написано сообща Ленау и Тютчевым, Лермонтовым и Рильке.

Такой результат возможен лишь при соревновании двух

больших поэтов, но есть и переводческие удачи другого рода. Бывают случаи, когда, вопреки мнению А. А. Биска, целые, и довольно обширные, сборники стихов получают на чужом языке полноценное поэтическое бытие, — например, все 154 сонета Шекспира, переведенные С. Я. Маршаком (книга вышла в Москве в 1955 году). Тут совсем и не скажешь, какие из этих стихотворений больше пришлись по душе переводчику, чем другие. Все они переведены прекрасно, и совершенно однородным образом. Поэтику Шекспира переводчик упростил, но никакого насилия над ней не произвел; сохранил главное, пожертвовав сравнительно второстепенным. Русский же его поэтический язык, необыкновенно гибкий, остается всегда естественным и проявляет певучую плавность, которую никак не смешаешь с безличной гладкостью. Переведен им Шекспир, хоть и менее счастливо, чем им же переведенный Бёрнс, но позволительно все-таки сказать — как нельзя лучше. Большего требовать — по сю сторону чуда — именно нельзя. Да и проистекают такого рода чудеса не из дарования переводчика, а из дарования поэта, Рильке например, которое с дарованием другого поэта, Лермонтова, не совпадает и совпасть не может. Перевод Маршака не преодолевает непереводимость, а ее обходит: это единственно мудрый, а при убеждении, что чудес не бывает, и единственно возможный путь. Для того, чтобы успешно по нему следовать, нужно особое, вовсе не часто встречающееся дарование переводчика, и нужен не очень крупный, не очень своеобразный, но все же подлинный поэтический талант.

В дальнейшем, однако, не о переводчиках будет речь, и не о переводах, как таковых, а о том, что остается непереведенным, но что как раз и влечет переводить, потому что в этом непереводимом остатке, не разъясняется, нет, но обнаруживается перед нами тайна самой поэзии.

***

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,

Над высью горной
  Тишь.
В листве, уж черной,
  Не ощутишь
  Ни дуновенья.

Не дрожат листы...
Подожди немного
Отдохнешь и ты.

В чаще затих полет...
О подожди!.. Мгновенье —
Тишь и тебя... возьмет.

Как не похожи одно на другое эти два переложения одного из чудеснейших созданий мировой поэзии, при всей легкости, при всей кажущейся простоте столь неразрывно слаженного в своей лирической ткани! Нет сомнения, что Анненский тут гораздо ближе к Гёте, чем Лермонтов, ближе по смыслу, по ритму, по богатству затаенных, не сразу проступающих звучаний и видений, по насыщенности смыслом. Его строчки требуют вдвое или втрое более медленного чтения, чем лермонтовское стихотворение, главный недостаток которого чересчур поспешный и однотонный ритм, еще ускоряемый (даже до чего-то шарманочного, хочется непочтительно сказать) параллелизмами: горные вершины — тихие долины; не пылит дорога — не дрожат листы. С другой стороны, у Лермонтова в этом случае гораздо меньше лермонтовского, чем у Анненского — свойственного одному Анненскому; а это последнее не легко вступает в союз с тем, что идет от Гёте. Ритм у него получился затрудненней, прерывистей. В предпоследней строке нужна совсем особая интонация, чтобы «мгновенье» и в самом деле стало значить то, что оно здесь значит. Многоточие последнего стиха и особый смысл, приданный слову «возьмет», отнимают стихотворение у Гёте, возвращают его в полную собственность Анненскому. Неуместны, кроме того, (если помнить о гётевскому звучании) тяжелые и мрачные рифмы: горной, черной; а также остренький (несмотря на шипящую) и куцый звук слова «тишь», еще подкрепленный рифмой. По сравнению с Гёте, Лермонтов слишком гладок, Анненский слишком шершав. Но Лермонтова можно и не сравнивать с Гёте, он не переводит, а «подражает», результатом чего явились хорошие стихи «в антологическом роде» (хоть, конечно, и не равные лучшим его стихам). Переводит один Анненский — по внутреннему рисунку и ритму превосходно, и с полным пониманием Гёте, чего о Лермонтове сказать нельзя; но стихотворения, вполне подобного и равного стихотворению Гёте у него все же не получилось. У Лермонтова и подавно, но тут можно сказать: тем лучше. Если бы он

понял Гёте до конца, он бы своего стихотворения не написал.

Так или иначе, но у того и у другого непереводимое и на этот раз осталось непереведенным. Думаю, что вполне адэкватного перевода этих стихов не существует ни на одном языке. Вот если бы переводчики имели дело с первоначальным наброском, вместо окончательной редакции... Но его, пожалуй, никто бы и не вздумал переводить. Сопоставляем обе версии; налево первая, направо последняя:

Unter allen Gipfeln ist Ruh;
In allen Wäldern hörest du
Keinen Laut!
Die Vögelein schlafen im Walde;
Warte nur! balde, balde
Schläfst auch du!

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Поражает первое же слово. Как бедно, прозаично, всего лишь описательно это «под» вершинами, вместо открывающего совсем другие горизонты и смыслы «над» всеми ними! И точно так же, последние два слова этой строки лишь после отнесения в другую строку получили, не только свое настоящее место в ритмическом рисунке стихотворения, но и свой решающий вес и смысл. Wäldern относилось тоже к простому описанию (Гёте писал эти стихи в горной и лесистой местности), тогда как Wipfeln отвечает «вершинам» и по смыслу и по звуку. Laut было в данной связи безразлично (и слишком громко!); Hauch говорит, выражает именно то самое, что значит; стихотворение ждало этого слова и дождалось его от немецкого языке; но оно было бы все же не столь действенным, если бы kaum его не подготовило и не поддержало... Слово это вызвало замену констатирующего hörest более таинственным и тихим spürest, а также дало рифму последней строке, так что и обыкновеннейшее auch превратилось в дуновение, дыхание. Коробящее повторение исчезло в предпоследней строчке, а последняя подверглась полному преображению: спанье изгнано (оттого и в третьей строчке от конца, безупречной и в первом наброске, schlafen заме-

нено schweigen), ruhest отвечает Ruh, смыкает начало с концом, но перекликается также с du и с auch (ударная гласная с ударной гласной, легкое придыхание с сильным). Изменилась целиком вся звуковая ткань, но и весь смысл стихотворения. Оно означало сперва всего только, что все утихло, птицы заснули, подожди немного, отдохнешь и ты; нет, даже не отдохнешь: заснешь; человек идет ко сну несколько позже, чем птицы. В окончательной редакции оно стало значить совсем другое; и не что-нибудь одно, а многое сразу, из чего первоначальный смысл тоже незачем исключать. Ruh, ruhest, это отдых, безмолвие, неподвижность покой; покой сумерек, ночи, сна; вечный покой. Когда Гёте, за полгода до смерти, вновь посетил Ильменау и зашел в деревянный домик, на стене которого он написал почти за пятьдесят лет до того эти стихи, он прослезился, глядя на них, и вполголоса сказал: да, верно:

Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Если рассказ этот точен, стихи на стене были начертаны в окончательном их виде. Но, конечно, и первая версия вызвала бы у Гете ту же мысль, то же чувство; быть может и в замысле стихотворения был с самого начала этот смысл; но воплотился он в нем лишь после сложной над ним работы. И воплощение это, с другой стороны, ничего не имеет общего с простым высказываньем мысли, какова бы она ни была, какой бы жизненный смысл ни был ей присущ.

Когда впервые была опубликована (в 1841 году) черновая запись этих стихов, наборщик сделал ошибку в их, приложенной для сравнения, окончательной версии. Он переставил два слова в последней строке; получилось не Ruhest du auch, а Ruhest auch du. Этим была уничтожена рифма; но больше того: появилось ненужное соответствие с другим du (как в первой версии); ничтожное, но оказавшееся таким уместным по звуку словечко auch вернулось в свое ничтожество. Единство нарушилось. Музыка пресеклась. — Нет ничего более хрупного, чем совершенство.

⁂

Чего добивался Гёте, когда переделывал свое стихотворение? Того, чтобы смысл стал звуком, а звук смыслом (в поэзии эта работа может начинаться как со смысла, так и со звука). Когда стихотворение, как в этом случае, сплошь из звукосмысла и состоит, оно достигает высшей степени непереводимости. С полной точностью перевести и вообще можно разве что расписание поездов или телефонную книгу. Языки не накладываются один на другой, как треугольники в геометрии; слова одного не совпадают со словами другого, ни по смысловому объему, ни по принадлежности к той или иной языковой среде, ни по законам своего сочетания. Стихотворение (как и литературная проза) трудно переводимо, даже когда звукосмысл не играет в нем большой роли или никакой роли не играет. Таких стихотворений, даже лирических, даже и коротких, очень много, больше чем тех, где смысл и звук нераздельны от начала до конца. Стихотворение может полностью принадлежать поэзии, будучи основано почти на одном лишь звучании или почти на одном смысле. Но слова «почти» из этой моей фразы все-таки выкинуть нельзя. Поэзия, даже независимо от воли поэта, стремится к звукосмыслу, потому что в нем — существо поэзии. Стихи переводимы — хоть и очень относительно — в той мере, в какой смысл не сливается в них (полностью) со звуком; поскольку это слияние осуществлено, их нельзя перевести.

Wer nie sein Brot mit Tränen ass,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend sass,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Здесь поэтическая ткань стиха достигает той же предельной плотности, что и в стихотворении, о котором только что шла речь. Ни одной гласной из песни не выкинешь, и все согласные служат для этой мелодии лучшим из всех возможных аккомпаниментом. Слова Brot, Tränen, ass по звуку своему точно для того только и созданы, чтобы вместе войти в контрабасную жалобу первой строчки. Если бы kummervollen было на один слог короче, не осуществилась бы потрясающая противоположность первой и второй строки. Последние три слова звучат могучим

заключительным аккордом, точно рыдание прорвалось где-то в валторнах и альтах. — Тютчев перевел это так:

Кто с хлебом слез своих не ел,
Кто в жизни целыми ночами
На ложе, плача, не сидел,
Тот не знаком с небесными властями.

Перевод, как нельзя более точен; но не говоря уже о совершенно расхолаживающем знакомстве с властями, где же тут Brot, Tränen, и это долгое а в односложном последнем словце — тоника, к которой все предшествующее как раз и устремлялось? Стихотворение превратилось в сообщение незыблемой, но общеизвестной истины. Зато во втором четверостишии его Гёте и сам дает перевес смыслу над звуком (уже потому, наверное, что смысл этот более индивидуален, сложен, самостоятелен); звук в этой второй половине стихотворения только аккомпанирует смыслу — примерно так, как согласные гласным в его первых четырех строках:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Тютчев перевел это второе четверостишие гораздо приемлемее для тех, кто знает подлинник, чем первое (хоть и с менее буквальной точностью):

Они нас в бытие манят —
Заводят слабость в преступленья,
И после муками казнят:
Нет на земли проступка без отмщенья!

Это хороший перевод, такой же хороший, как упомянутые мной переводы Маршака, — и к тому же приподнятый прикосновением тютчевского гения («в бытие манят», «нет на земли»). Это прекрасный перевод прекрасных, но переводимых еще стихов.

⁂

Совершенное слияние звука и смысла — не правило, не «требованье» и вообще не что-то, чего можно достигнуть сознательно его ища. И оно совсем не принадлежит, с другой стороны, одной только «высокой» лирике, образцы которой мы до сих пор приводили. Есть четверостишие Гёте в «Западно-восточном Диване», где оно обнаруживается в одном только слове, и то не в мелодии или гармонии этого слова (т. е. не в звуках, из которых оно состоит), а лишь в силе того ударения, которое в результате места, занимаемого им в стихе, падает на его первый слог:

Ist's möglich, dass ich, Liebchen, dich kose,
Vernehme der göttlichen Stimme Schall?
Unmöglich scheint immer die Rose,
Unbegreiflich die Nachtigall.

Начало вовсе не так замечательно. Вторая строка по звуку годилась бы скорей, если бы речь шла о голосе самого Аллаха, а не о голосе возлюбленной. Третья безупречна, но волнения не вызывает. Искра, от которой загорается стихотворение — длинное слово unbegreiflich, которое целиком, после огромной силы ударения на un, падает, летит в провал глубокого, радостного вздоха.

Но и самая беглая шутка становится именно на этом — и даже ни на каком другом пути — поэзией. Из шести записей Пушкина в альбоме Анны Петровны Керн, первые пять — пробы пера, забавы стихотворца, и только.

Amour, exil —
Какая гиль!

Или:

Не смею вам стихи Баркова
Благопристойно перевесть,
И даже имени такого
Не смею громко произнесть!

Шестая звучит так:

Мне изюм
Нейдет на ум,
Цуккерброд
Не лезет в рот,
Пастила нехороша
Без тебя, моя душа

Здесь, после разгона, данного первыми четырьмя строками, высказались, выпелись, родились две последние, которых «своими словами» не расскажешь. Началось шуткой, кончилось поэзией. Казалось бы, поэту не все ли равно сказать, что без возлюбленной, и пастилы ему не нужно или сказать, что без нее его не прельщает пряник и изюм. Но казаться это может лишь тем, для кого поэты именно и не пишут. Прочтите медленно эти два стиха, ощущая каждый звук и самое выговариванье вами этого звука. Вы увидите, что недаром в них девять а (не графически, а фонетически) и что недаром все ударения падают на эту гласную. Вы убедитесь также, что «пастила нехороша», это не хорошая (или нехорошая) пастила, а «без тебя, моя душа», это не «без вас, моя дорогая». И быть может вы даже, как я, придете к заключению, что чувство, которое внушала Пушкину Анна Петровна Керн, не только в знаменитом стихотворении, посвященном ей, но и в не менее знаменитом письме о ней, выражено далеко не с такой ничего не оставляющей желать точностью.

***

В звукосмысле не исчезает смысл. Если вы не знаете, что такое пастила, вы не поймете прелести и меткости пушкинских стихов, т. е. их соответствия не описуемому полностью никакой прозой смыслу. Но точной осведомленности обо всех качествах пастилы тут не нужно; достаточно знать, что она пышная, чуть вязкая, а то и просто, что сладкая, вкусная, и знание это удивительным образом будет дополнено звуком этого слова. Без знания немецкого языка гётевских стихов, о которых я говорил, оценить нельзя, сколько в них ни вслушиваться; но тот,

кто на такое вслушивание неспособен, не оценит их, даже будучи немцем: поэтический их смысл будет для него прикрыт прозаическим. Нужно чтобы часть этого прозаического смысла отпала, была заменена звуком. Смысл слова, в поэзии, это и смысл звука, а не только смысл слова, независимый от его звучания. Иначе говоря, само слово, во всей конкретности его произнесения и звука, уже не относит нас, как в прозе, к своему значению, а сливается с ним и непосредственно его собою выражает. В этом и заключается непереводимость, — а также сущность поэзии и всякого искусства вообще, в котором видимое или слышимое не обозначает смысловое, а выражает его, отождествляясь с ним: потому и выражает, что уже не может быть от него отделено.

1960.

О СМЫСЛЕ СТИХОВ

1

«Я вас любил. Быть может в моей душе любовь еще не совсем угасла, но пусть она больше не тревожит вас; я не хочу ничем вас печалить. Я любил вас безмолвно, безнадежно, то робостью томим, то ревностью. Я так искренно, так нежно вас любил, как дай вам Бог быть любимой другим».

Какая старина! Нынче таких лирических прощально-любовных посланий не пишут, да и «томим», это не по нынешнему, как и «угасла» или «безмолвно». Но смысл всех слов и всего в целом совершенно ясен, никаких вопросов не вызывает, кроме таких как, что же дальше? Или: кто это пишет и кому? Текст этот надолго нашего внимания не задержит. Раз мы речь завели о смысле стихов, перейдем к стихам. Это и нетрудно будет сделать: я ведь только переставил некоторые слова, изменил слегка пунктуацию (хоть мог бы ее и не менять) и напечатал иначе то, что в «Северных Цветах» на 1830 год было напечатано так:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Все слова те же и связь их та же. Весь тот смысл, какой есть в сфабрикованной мною прозе, полностью налицо в стихах. Но к этому простому, вполне отчетливому смыслу прибавился теперь и слился с ним, как бы вошел в него какой-то другой, от которого тот, первый уже нельзя отделить, не разрушая стихотворения — тем же способом, примерно, каким я его разрушил. Первый смысл при этом не просто пополнился или оказался сильней подчеркнутым, как многие склонны будут думать; он изменился. Это видно уже из того, что вопрос о продолжении отпал: в отличие от парафразы, стихотворение замкнуто в себе, завершено; продолжать его некуда и незачем. Точно также отпал (кроме как для биографов Пушкина) вопрос «кому», и по той же причине. Стихотворение самостоятельно, самодержавно, никаких дополнений не требует. Оно целостно. Эта целостность проистекает не из размера и рифм, самих по себе, а из того членения речи, которое я разрушил вместе с ними. Четверостишия такой рифмовки могли бы послужить для постройки более длинного стихотворения, но здесь всего два соединены и вставлены в оправу, состоящую в том, что первые три слова повторены в начале пятой и седьмой строки, причем сперва это «я вас любил» отделено от дальнейшего, потом слито с двумя подкрепляющими его наречиями, а в третий раз еще сильней устремлено вперед наречиями с частичкой «так». Получилось наростание, разрешаемое, и тем самым завершаемое последней строчкой. Однако построение это, возможное и в прозе, настоящую свою действенность приобретает лишь благодаря стиху, внутри которого оно совсем по-новому становится ощутимым со стороны интонации и ритма. Здесь, кроме того, в снабженном цезурой пятистопном ямбе (с которым так весело прощается поэт шестой октавой «Домика в Коломне») слова «я вас любил» каждый раз заполняют первую часть стиха, вследствие чего на них падает главное предцезурное ударение, то самое, что дает такую силу начальным словам последней строки и так выделяет гласную слова «Бог», не встречающуюся больше под ударением, ни в этой строке, ни в предыдущей.

В стихотворных строчках и вообще, гораздо острей чем в членениях прозаической речи, чувствуется звучание

ударяемых гласных и близких к ним согласных, а затем, в меньшей мере, акустические и артикуляционные свойства всех ее слышимых составных частей. Эти звучания, в союзе с ритмом, собственно и образуют, как отдельные стихи, так и сочетания стихов, в то время, как в прозе, за исключением (и то не всех) афоризмов и пословиц, они такого назначения не имеют. При этом, основную организующую, т. е. объединяющую и расчленяющую функцию выполняют чаще всего повторы (к которым принадлежит и рифма), но ощущаются, вопреки обычному мнению вовсе не они одни, но также и отдельные звучания — вроде звучания «о» в слове «Бог» — по контрасту с другими или просто в своем особом качестве. Рифмы и сходные с ними повторы организуют самый стих и тесней бывают связаны с ритмом; другие звуки и созвучия — со смыслом. Образуя мелодию (иначе говоря: подчиняясь интонации) они сочетаются со смысловым фоном всего стихотворения в целом, как у Жуковского или Фета; или же, как почти всегда у Пушкина, непосредственно вступают в связь со смыслом самого звучащего слова или словесного аккорда. Небезразлично, например, в только что приведенном стихотворении, не только сходство слов «безмолвно», «безнадежно» и родственное (хоть и не совсем такое же) сходство слов «робостью», «ревностью», чего достаточно для прозы, но еще и возможное только в стихах сопоставление этих сходств в двух соседних строчках, подчеркнутое только в стихах ощутимым параллельным чередованием ударяемых гласных о, е; о, е. Второе четверостишие интенсивнее первого, сильнее насыщено тем, что я называю звукосмыслом, но чтобы этот звукосмысл выступил наружу, чтобы эти буквы на бумаге стали впрямь поэзией, мы должны каждую строчку осознать как стих, прочесть как стих. Если бы я любой из них — на выбор — оставил нетронутым в моей парафразе и вы прочли бы его как прозу, звукосмысла никакого бы не получилось, или в лучшем случае осталась бы от него всего лишь зыбкая, бездейственная, а то и досадная, тень.

Слова звучат в стихах по иному, чем в прозе, и от этого нового звучания меняется, перемещается в другое измерение самый из смысл. Чтобы убедиться в этом,

можно проделать второй эксперимент, в обратном направлении.

Тургенев написал «Утро туманное, утро седое», а также был мастером прозы, но не стихотворений в прозе. Хорошие стихотворения в прозе есть у французов; у нас их нет. «Как хороши, как свежи были розы» пригодно для той декламации, для которой непригодна хорошая проза и которая портит хорошие стихи. Однако самый этот припев, что в декламации звучит таким несносным сентиментом, вовсе не проза, а стих: такой же пятистопный ямб с цезурой после второй стопы, как те, с которыми мы только что имели дело. Попробуем прочесть его как стих, включить его в стихотворную речь, и он сразу зазвучит иначе. Уже первые его слова, став на место пушкинских «я вас любил» или «как дай вам Бог», приобретут выразительность, делающую ненужной декламаторскую слезу, а дальнейшие два главных слова получат нужные им стиховые ударения, благодаря чему «свежи» тотчас посвежеет, а «розы», утратив красивость и плаксивость, станут взаправду хороши. Сочинять стихов для проверки этого утверждения ненужно. Тургенев сам говорит, что запомнил первую строчку давно прочитанного и забытого им стихотворения. Мы это стихотворение знаем; вот его начало:

Как хороши, как свежи были розы
В моем саду! как взор прельщали мой!
Как я молил весенние морозы
Не трогать их холодною рукой!

Первая строчка лучше других: это всего только «Ишки Мятлева стихи»; но эта первая строчка и в мятлевских стихах звучит все-таки совсем иначе, чем в тургеневской прозе.

Перечитывая написанное, замечаю, что угораздило меня дважды впасть в пятистопный ямб, после цезурного в бесцезурный, упоминая о том ямбе, с которым

Так весело прощается поэт
Шестой октавой «Домика в Коломне».

И что же: стоит напечатать эти стихи стихами, стоит прочесть их как стихи, и сразу же «весело» начинает

звучать веселей, следующее за ним слово подмигивать своим «а» «октаве», а сосед «октавы», невинное числительное «шестой», перекликаться с двумя ударяемыми «о» в пушкинском заглавии. Это не значит, конечно, что поэзия возникает сама собой, по недосмотру, из оплошности, из случайного набора слов; но это значит, что стих, сам по себе, и какой бы он ни был, ритмизирует и мелодизирует слова, из которых состоит, создавая этим благоприятные условия для возникновения звукосмысла. Рождается же он все-таки из слова, а не из слов; хотя случайно сказанные, услышанные, прочитанные, всплывшие в памяти слова могут разбудить слово, а затем — порой без всяких изменений — могут и стать словом.

«Ты говорила: в день свиданья под вечно-голубым небом, в тени олив, мы лобзанья любви вновь, мой друг, соединим». Напечатано в строку, трижды переставлены слова; этого совершенно достаточно, чтобы убить очарованье. Оно убито, потому что уничтожен звукосмысл. Остался обыкновенный словесный смысл, — что о нем скажешь? Не то ли, что сказал мне многолетний негласный законодатель французских литературных вкусов, любитель и знаток поэзии, Жан Полан? «Ваш Пушкин, да это Эжен Манюэль!» (Был такой поэт: его когда-то читали, но уже четверть века назад, когда это было сказано, продолжали читать разве что в пансионатах для благородных девиц). И в самом деле, даже в пушкинские времена, все эти лобзания любви, дни свиданья, голубые небеса, как и берега отчизны, томления разлуки и гробовые урны были готовыми поэтизмами, и только. В переводе, от всего стихотворения, как и от большинства пушкинских стихотворений, ничего и не может остаться, кроме банальнейших общих мест. Стоит, однако, хотя бы одной строке вернуть стиховое ее достоинство, т. е. напечатать и прочесть ее как стих, чтобы стали ощутимы и действенны ее «ни», «ив», «ви», «ли», «лю», «ло», и зазвучало бы волшебно.

В тени олив, любви лобзанья

Так что все дело в звуках, в «музыке»? Иные это и скажут. Недаром Пушкин хвалил «италианские» звуки

Батюшкова и многократно проявлял даже и теоретический интерес к звукам (например, когда говорил Нащокину о том, что «на всех языках в словах, означающих свет, блеск, слышится буква «л»). Недаром, задумав упомянуть о своих заслугах в «Памятнике», он сперва написал:

И долго буду тем любезен я народу,
Что звуки новые для песен я обрел...

Затем он этот стих изменил, решив должно быть, что вряд ли народ именно «звуки», или «музыку» (как читалось в предыдущем черновике) так-таки у него сразу и полюбит; но первая его мысль была все-таки о них. Быть может, однако, вычеркнул он этот стих еще и потому, что с полной точностью выразить в нем свою мысль не мог, — ту самую, нужно думать, мысль, что уже была высказана им раньше: ведь не в одном «Онегине», но всегда и всюду, не просто звуков искал он, хотя бы и волшебных, а союза

Волшебных звуков, чувств и дум.

Ю. П. Иваск, процитировав этот стих в своей превосходной статье «Волшебные звуки» (Новый Журнал, № 75), не до конца из него выжал его смысл, а потому и не совсем попал в точку говоря, что Пушкин «не был одержим звуками, как многие современные поэты». «Одержим» он ими был, но не ими в отдельности, а их союзом с думами и чувствами, их участием в речевом выражении, в стихотворном высказываньи этих дум и чувства. Это участие, этот союз осуществляются у него повсюду, но, конечно, особым образом: соответственно взглядам на поэзию, разделявшимися его друзьями, да еще и по-пушкински; при других взглядах у других поэтов союз и участие могут осуществляться совсем иначе. Но во всяком случае, нет поэзии без звукосмысла, как и нет поэзии обходящейся одними звуками.

Об этом, когда-то, в той же редакции «Нувель Ревю Франсэз», где я беседовал о Пушкине с Поланом, был у меня разговор с другим отменным ценителем поэзии, покойным Бернардом Гротейзеном, для которого немецкий и французский языки были в равной мере родными язы-

ками. Мы говорили о Гёте; я процитировал начало знаменитых стихов из «Вильгельма Мейстера» и сказал, что в первой же их строчке (см. выше, главу «О непереводимом») ничем нельзя заменить немецких слов, значущих «хлеб», «слезы» и «ел», и что при всякой их замене поэзия из этой строчки — как при сходных операциях и из дальнейших строк — улетучивается бесследно. Гротейзен со мной согласился, — и даже слишком горячо. Он стал говорить, что одним звуком эти стихи и живут, что их смысл безразличен, банален, что вовсе незачем его и знать. Тут я его остановил. Нет, сказал я, извините, без смысла нам тут не обойтись, без самого простого, ходячего смысла этих слов и того, что ими сказано. Если б мы не знали по-немецки, мы и звука этих стихов не могли бы оценить, да и просто услышать его, как мы его слышим теперь, когда он преображает смысл, уничтожает его банальность, делает его верным и глубоким. Он не спорил со мной, но разговора не продолжал. Должно быть моя защита банальности не пришлась ему по вкусу. Я же вспомнил о беседе с нашим общим другом и пожалел, что не догадался тогда привести в защиту Пушкина тот же довод. Надо было сказать: не судите о смысле стихов, покуда вы не знаете их звукосмысла, который любые поэтизмы, как и прозаизмы, способен превратить в поэзию; а разве есть для поэзии общие места, разве не всегда новы для нее, как будто никто на свете их имен не называл, нужда и горе, любовь и разлука, радость, отчаянье и смерть?

2

Интонация, ритм, звучание слов не отменяют их смысла, но, сливаясь с ним, они его изменяют или дополняют. Это уже явление обиходной речи, которая знает интонации вопроса, переспрашиванья, скобок, кавычек и много (трудней называемых) других, а также разграничивающую смыслы игру артикуляций, ударений, пауз, ускорений, замедлений. Это также явление того, что мы неопределенно именуем прозой, особенно той, которая могла бы называться и поэзией, для чего ей нет нужды приближаться к стихотворству. Во многих афоризмах, без звукосмысла было бы мало смысла, например в знаменитом паскалевском, насчет «мыслящего тростника». Он непереводим, как

стихи; его сила исчезает, если в слове «мыслящий», последнем его слове, ударение не падает на последний слог; звукосмысл его требует придаточного предложения, которое для другого, рассудочного его смысла совершенно излишне. Привилегированной областью звукосмысла остаются, однако, стихи, где уже сама размеренность речи переосмысляет ее, заставляет произносить слова, или верней их ряды, определяемые метром, в особом, на обычный говор непохожем тоне, уже тем самым и перемещая их в новое измеренье, которое мы зовем поэзией. Нам предстоит выяснить теперь, в чем это перемещение состоит и к чему оно приводит.

Первое, что происходит со словом в стихе, это и есть смысловое оправдание его звука, слияние его звука с его смыслом. Не успел зазвенеть

Глагол времен! металла звон!,

как мы уже перестали различать, слышим ли мы его в этом стихе или нас о нем Державин извещает. И дело тут не в звукоподражаньи, а в изображающем и отожествляющем выраженьи, которое с неменьшей силой осуществляется, когда мы читаем (т. е. мысленно произносим)

Смерть, трепет естества и страх!,

хоть никаким звукам этот стих и не «подражает», а только собственным звучаньем — этим «тр» после «рть», которому отвечает на расстоянии другое «тр», этими «см», «ст», «ст», этими четырьмя «е», вслед за тем «е», что́ звучит посреди согласных «смерти» — помогает смыслу этого слова «смерть» отожествиться с его звуком, воплотиться в этот звук, восполняет плоть, требуемую для такого воплощенья. Подражания, приводящего к воспроизведенью, нет, впрочем, и в том первом стихе: мы в нем слышим колокол (но и «глагол времен»); с колокольным звоном мы его не спутаем. Но в обоих случаях есть то, чему нет имени в наших языках, с тех пор как имя это исчезло, две с половиной тысячи лет тому назад, когда греческое слово «мимезис» утратило

свой первоначальный смысл и стало значить более или менее то же, что наше «подражанье» или (копирующее) «изображенье». Первоначально же укоренено было оно в дионисической культовой пляске и мимическом действе, исполнитель которого являл в себе бога, перевоплощался в него, вследствие чего слово это и значило изображение неотделимое от выраженья (актер или танцовщик не может ничего изобразить, чего он одновременно не выражает) и стремящееся к отожествлению с тем, что выражено и изображено.* За пределами культа — и театра — это отожествление переставало быть персональным; греки о мимезисе говорили применительно к танцу, пению, музыке, поэзии, но лишь после снижения этого слова стали применять его к другим, музам, по их мнению, не подведомственным искусствам (к живописи и скульптуре); я же думаю, что он лежит в основе всех искусств, и, больше того, в основе языка, а значит, тем самым уже, и в основе словесного искусства.

Язык наш, как раз в том, что отличает его от сигнализации, доступной и животным, не из чего другого не мог возникнуть, как именно из артикуляционного или звукового (поддержанного еще и мимикой лица и рук) уподобления тому, что требовалось высказать. — Из ономатопеи, подскажут мне, и прибавят, что теории такого рода давно опровергнуты и высмеяны. — Они и заслуживали высмеиванья, отвечу я, поскольку сводили ономатопею к воспроизведению всяческих «ку-ку» и «вау-вау»; как того же заслуживают теории поэзии, низводящие стихи вроде только что приведенных державинских на уровень того, что называли в XVIII-ом веке «подражательной гармонией». К счастью, теперь, многие понимают ономатопею значительно шире, да и начинают по-новому видеть связь, угаданную романтиками и уже Вико, между первобытным состоянием языка и тем возвратом к этому его незастывшему, расплавленному виду, который осуществляется в поэзии. Переплавкой его как раз и занимаются поэты. Не все слова в языке одинаково «выразительны», т. е. пригодны для миметической (подсобной мимезису) ономатопеи, но выразительность любого может

* Подробнее об этом я говорю в работе, напечатанной в 31-ом томе ежегодника «Эранос» (Цюрих, 1962).

быть воссоздана или усилена соседними, и она всегда — это важно помнить — совпадает с изобразительностью. В языке, в отличие от непроизвольных «выражений лица», не может быть одного без другого. Он знает только обходящееся без обоих обозначение и, рядом с ним, изображающее выражение (хотя мы нередко называем обозначение выраженьем, например, когда говорим «я выразил ему свое сочувствие», в то время, как мы это сочувствие всего лишь обозначили невыразительными словами). Кроме того, выразительность или, что то же, миметизм речи может не сосредотачиваться на отдельном слове, как во втором нашем примере, а охватывать целую группу слов и порой два стиха или больше, в результате чего

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой

значат не только то, что они значат в прозе, оттого что тут и пламень пенится, и шипенье пламенеет, голубеют и бокалы, и пламень, и пунш; подобно тому, как «печальный пасынок природы» (три «п» и восхождение «а, а, о» превращают эти слова в единый эпитет) не просто

Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод,

а еще и соткал из этих гласных и согласных сплошную ткань, сплел в одно ветхий невод и неведомые воды. Но, конечно, такую густоту и насыщенность звукосмысла нельзя считать для поэзии необходимой, или даже во всех случаях желательной. С исчерпывающей, с гениальной убедительностью это показывает именно «Медный Всадник». Он ведь как раз и построен на противопоставлении такого звукосмысла, относящегося к Петербургу и Петру, совсем другому, характеризующему (лучше было бы сказать изобразительно выражающему) Евгения, его Парашу и

Домишко ветхий. Над водою
Остался он как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен.

Только два последних «у» образуют миметический повтор; осмыслены здесь, как и во всем мимезисе этой темы, не тембры, а ритмические ходы: постоянные остановки в середине строки и обусловленные этим «перескоки» (превосходный термин Тредиаковского). Есть также в поэме некоторые роздыхи и переходы, где к четырехстопному ямбу ничего, так сказать, не прибавлено. Их звукосмысл можно назвать минимальным. При повествовании допустимо им довольствоваться. Для лирики его было бы маловато.

Сам стих, поскольку в нем оживает и осмысляется метрическая схема, уже явление звукосмысла, как, вне метра, и проза, о которой Малларме хорошо сказал, что в ней, как только возникает ритм, появляется стиль (т. е. искусство и, если угодно, поэзия). Но, конечно, есть много разновидностей прозы, со звукосмыслом не совместимых и для него непригодных. Они довольствуются благозвучием, иначе говоря отсутствием чересчур оскорбительных для уха звукосочетаний, как и слишком нудных повторений тех же или сходных по звуку слов. Для словесного искусства, в стихах ли или в прозе, этого совершенно недостаточно; вот почему «евфония», для разговора о нем, плохое слово (друзья, не пишите его хоть через «э», а то начнете скоро писать «Эвгений» и «Эвропа»). Но почему же звукосмысл несовместим с далекими от искусства видами прозы? Потому что не всякий смысл так тесно соединяется со звуком, чтобы из соединения их мог образоваться звукосмысл. И тут мы снова подходим к родству стихотворного (и поэтического вообще) слова с первобытным словом, о котором составить себе — очень приблизительное, конечно — представление не так уж невозможно, как обычно думают.

Первоначальное именование относилось не к вещам, а к воспринятым или пережитым качествам вещей. В конце прошлого века Узенер, в своей книге об именах богов, очень проницательно заметил, что ранние человеческие слова должны были иметь характер скорей прилагательных, чем существительных или глаголов. В наше время другой филолог, Снелль, пришел к столь же правильному выводу о том, что среди функций языка, та, которую по преимуществу выполняют прилагательные, наиболее со-

ответствует языку искусства. С мыслью Узенера он эту свою мысль не связал; связь, очень ясная и способная многое уяснить, получается тут лишь через мимезис, в том первоначальном значении, которое мы этому слову вернули. Изображающее и отожествляющее выражение только и могло, только и может относиться к замеченным и качественно опознанным нами явлениям, ставшим тем самым и частицами нашего внутренняго мира, а не к вещам или фактам, мыслимым нами как нечто отдельное от нас и отделимое от своих качества. Вещи и факты — не сами по себе, но в осознанности их — продукт отвлекающей их от их пережитой качественности мысли. Выражения они не требуют и выразить их нельзя. Отожествиться с ними тоже нельзя, ни непосредственно, ни посредством слова, все равно пользующегося ли словами или прибегающего к средствам других языков (живописи, например, или музыки). Их можно только обозначать нейтральными, условными, никакого сближения с ними не ищущими знаками, а также изображать, но при помощи таких же знаков, т. е. без выраженья, — что имеет место, например, при протокольном описании или такой же зарисовке. Качества при таких операциях возвращаются предмету, но как бы наклеиваются на него, в сознании их отдельности. Такого сознания у раннего человечества как раз и не могло быть, как его нет и у художника или поэта, по крайней мере, в те часы или минуты, когда он мыслит как художник и поэт. Оттого-то и доступен ему мимезис, что он мыслит, как мыслил человек, когда создавал язык. Это мышление до-рассудочно и до-научно. Никакой рассудок, никакая наука не могут его заменить. Думать, что укорененность в далеком прошлом признак отсталости — нелепый (хоть и распространенный) предрассудок не достойный ни разума, ни науки. Но тем, кто его принимает к руководству, следует на искусство и поэзию поставить крест, а не стараться их обманом протащить в цивилизацию, которой нечего выражать и где им поэтому нет места.

Независимо от мимезиса, хоть и в тесной связи с самой возможностью его, поэт ищет в слове его смысла, а не его значения. «Смысл» и «значение», в нашем языке, как и родственные слова в других языках, не разграничены

достаточно ясно; однако можно под смыслом понимать то, что непосредственно открывается в слове, включенном в живую речь, помимо его отнесенности к вещам и фактам (мыслимым отдельно от восприятия или переживания их), а под значением — как раз эту отнесенность. Вещи и факты мы обозначаем сквозь понятия. Существуют слова, только и пригодные для такого обозначенья, это имена понятий, термины; в поэзии они неприменимы без иронического или эмфатического осмысления их. Но большинство слов пригодны как для обозначения понятий, так и для выражения своего смысла, который может очень далеко отстоять от соответственного понятия, и может приближаться к нему, никогда с ним однако не совпадая. Лесоводство знает понятие «лес», выцеженное из смысла слова «лес», посредством изъятия из него всего, что позволяло бы обозначенное им облечь в «багряный убор», да еще сказать, что оно этот убор «роняет». «В багрец и золото одетые леса», это те же, да не те, что поставляют сырье лесопильным заводам; для топора те же, для языка не те: я именую их тем же словом, но одни через его смысл, а другие через его значение. Уже самый стих заботится о том, чтобы понятия не встречались в стихах: значение слов он подменяет их смыслом. Когда Ломоносов рифмует химйю с Россией, он так же далеко отводит ее от химии, как Россию от географии. Однако, в пушкинской строке помогают этому и метафоры. Понятие «лес» знать ничего не знает о лесах одетых, и еще того меньше о лесах одетых в золото. Метафоры, как и все тропы, тому прежде всего и служат, чтобы сказанное воспринималось со стороны своего смысла, а не значения. Но из этого отнюдь не следует, чтобы тропы или «образные выражения» по самой своей природе отличались бы от других слов, применяемых в стихах. Между метафорами и не-метафорами нельзя даже провести вполне строгую границу, как показывает слово «багрец» в той же строке, царственность, пурпурность и трагичность которого (через Евангелие) поэтом, конечно, учтены, но которое — с натяжкой — можно принять и за простое обозначение определенного цвета. Слово «леса» и без натяжки можно было бы непоэтически понять, тогда как счесть, в этой связи, одежду одеждой или принять золото за чистую монету, было бы

и вовсе невозможно. В этом вся — скользящая — разница и есть. Ею дифференцируются, внутри поэзии, поэтические стили. В разговорном языке метафоры потушены, значения и смыслы перемешаны (оттого-то он так неясно и разграничивает слова «значение» и «смысл»). Пушкин не любит применять резких средств для отсеиванья смысла, не зачеркивает значений, чем и создает иллюзию простоты. Он не проще, а хитрей многих других поэтов.

Смысловые, поэтические слова тем отличаются от понятий, что сливают общее и частное, и не прикрепляются к отдельным предметам. Они всегда невещественны и всегда конкретны; это значит, что наши обычные взгляды на абстрактное и конкретное к ним не применимы. Как для первобытной мысли, создающей язык, для поэтической существуют сходства, приводящие к тождеству, а не условная одинаковость предметов, «входящих» в понятия. В логике научного мышления, которую мы считаем логикой вообще, чем понятие у́же, тем оно богаче признаками, а для поэзии «антрацит» куда беднее, чем «уголь», если не признаками (их поэзия не знает), то смыслом, — из чего сразу и видно, что она имеет дело не с понятиями, а со смыслами. Объем понятия роли при этом не играет. «Гранит» не богаче, но и не беднее смыслом, чем «камень»; зато на много бедней обоих и «кварц», и «минерал». Это касается даже и таких слов, у которых и вне поэзии есть только смысл, а не значение; не-поэтическая мысль превращает их смысл в понятие; поэзия этого не делает. Поэтому любовь для нее не разновидность симпатии (как для Шелера) и не сублимация похоти (как для Фрейда), да и не видит она в ярости степень гнева, не сводит качества к количеству. Там же, где у слова есть и значение, и где поэт не вытравил его из слова, пригодность слова для поэзии и действенность его определяются все же смыслом. В прелестном, хоть и немного эклектическом стихотворении А. К. Толстого

Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты,
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты...

«тайна» означает маску; это объяснила юной Зинаиде

Гиппиус вдова поэта. Однако, для поэзии, это столь же безразлично, как то, что «ты» означает С. А. Миллер; а поэзия этих стихов именно на «тайне» и держится; замените ее «маской» и вы поэзию убьете. Недаром Лермонтову («Из-под таинственной холодной полумаски...») пришлось двумя эпитетами обеззначить и осмыслить это слово, которое рифмой «глазки» сумело-таки ему отомстить. И пусть Державин, в пояснениях к своим стихам, велит нам «звезды» одной своей оды прицеплять к мундирам; мы просим прощенья, но назвал он их звездами: этого довольно, чтобы вернуть их небу, а может быть и небесам.

Предлагаем ли мы, приводя этот пример, понимать стихи наперекор намеренью поэта? Нисколько; но следует различать то, что он говорит ими как поэт, от того, что ему хотелось бы ими высказать в порядке обычной речи, смешивающей смыслы и значения. Такое различение часто, хоть и не всегда, совпадает с отмежеванием того, что ему удалось поэтически высказать от того, что ему, как поэту высказать не удалось. Мотивы высказыванья, как житейские, так и литературные (вослед традиции или вопреки ей) тут значения не имеют; дерзость так же может привести к неудаче, как покорность, и наоборот. Но то, что высказано в слиянии звука и смысла, то высказано навсегда, — оттого-то и остаются иногда от поэтов отдельные строчки. Неувядаемо мил у Джона Шеффилда, герцога Бэкингемского или, как его долгое время именовали, Бэкингемширского, первый стих его мадригала

Like children in a starry night,

а дальше мы узнаем, что упомянул он о детях в звездную ночь лишь для сравненья: как они не понимают могущества звезд, так он когда-то не понимал могущества глаз своей возлюбленной. И если, относительно двух последних и самых певучих стихов поэмы Виньи «Дом пастуха», комментатор поучает нас, что первый из этих стихов проистекает из неверно переведенной фразы Шекспира («As you like it» IV, 1), а второй имеет в виду замужнюю женщину (г-жу Ольмез), чья любовь вследствие этого и была «угрожаема и молчалива», разве мы не скажем ему: «внимай их пенью и молчи», когда прочтем:

Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
Ton amour taciturne et toujours menacé.

3

Незаметно мы перешли от смысла слов к смыслу словосочетаний и целых стихов или цепи стихов. Все это взаимообусловлено, и одно от другого неотделимо. Выражаясь немного педантично, можно сказать, что стихотворный синтаксис так же подчинен мимезису и звукосмыслу, как и стихотворная (или поэтическая вообще) лексика. Грамматика, если не включать в нее синтаксис, остается неприкосновенной, поэту не прощается незнание собственного языка, и значение слов даже меньше пострадает, чем их смысл, от ошибки в спряжениях или склонениях. Но, конечно, все смысловые оттенки времен, наклонений, падежей столь же внимательно используются им, как смысловые оттенки слов, которые он своему стиху препоручает. Все это заживет в стихе жизнью стиха, но с этой жизнью стиха синтаксис связан еще теснее, и как раз потому с ним вольней обращается поэт. Он его и не видит иначе, как сквозь интонацию и ритм, да и мы сами, когда говорим о затрудненном синтаксисе некоторых стихотворений Баратынского, ни о чем другом не высказываем суждение, как о их интонации и ритме. Оттого-то инверсии и другие нарушения обычного порядка слов допускаются в стихах даже теми языками, в которых порядок этот регламентирован строже, чем в нашем языке. Но было бы наивно думать, что такие «поблажки» определяются трудностью «втиснуть в строчку» враждебный метрике словесный материал. Стихотворный синтаксис, как и всякий другой, подчиняется смыслу, но именно смыслу, больше чем значению слов и предложений, и звукосмыслу, а не смыслу, для которого не важен звук. Поэтому соседство слов существенней бывает для него — не только из-за звука, как многие думают, но и по смыслу или звукосмыслу — чем их синтаксическая связь (в качестве подлежащих, сказуемых, прямых дополнений, определений), еще и обозначаемая нередко союзами или предлогами, которым придать выразительность бывает трудно, а то и невозможно. Малларме, в поздних стихах, постоянно их выбрасы-

вая и почти отказавшись от знаков препинанья, заметно приближался к устранению разницы между частями предложения, если не между частями речи; это был рискованный вывод из посылок вполне правильных. Смысл поэтической речи — особый; оттого и проявляться, члениться он должен особым образом.

Весь вопрос тут лишь в том, возможно ли совсем освободить слова от их значений, сохранив их смыслы и связав их друг с другом одними этими — зазвучавшими, слившимися со звуком — смыслами. О том, чтобы обойтись одними звуками не может быть и речи; об этом мечтали и мечтают только люди очень уж простодушные. Но и на серьезный вопрос, поставленный редкостно одаренным и умевшим отчетливо мыслить поэтом, ответ, после многих лет и бесчисленных экспериментов, получается все же отрицательный. Синтаксис, как бы он ни стушевывался или ни размягчался, совсем исчезнуть из поэзии не может, потому что она — не слова, а слово, не «набор слов», пусть даже и выражающих с предельной полнотой свои или присущие небольшим словесным гнездам смыслы, а живая, связная, осмысленная речь, чья осмысленность предрешает те отдельные смыслы, создает или воссоздает их, а не получается из их сложения. И как раз поскольку такая речь с самого начала исходит из смыслов поэт постоянно мыслит ими, так что из них возникает уже и замысел его стихов, ему нет надобности устранять внешнюю близость их к значениям, будь то в отдельных словах, будь то в способе сочетания этих слов. Только в такие времена как наши, когда язык, вне поэзии, тяготеет к изгнанию смыслов и замене их сигнализацией и словесными ярлыками, наклеенными на понятия или псевдопонятия, чувствует поэт — и все сильнее — потребность защитить поэзию, оградить ее ото всего, что вокруг него, а главное в нем самом, ей препятствует и ее отрицает. Лучше, чем когда-либо, он знает ее приметы, и он ищет к ней пути, исходя из них; оттого, сквозь слова, иногда и не слышно у него сло́ва. Но не потому, чтобы он ошибался в приметах. Смысл стихов, а не только слов в стихе, был во все времена особым смыслом.

Стихи могут повествовать. Но говорить об этом, значило бы говорить о вымысле, изложенном стихами, и тем са-

мым о вымысле больше, чем о стихах. Если придерживаться основной нашей темы, достаточно будет напомнить о той «дьявольской разнице», которую Пушкин так проницательно усмотрел между вымыслом, изложенным стихами и вымыслом, изложенным прозою. Он говорил о романе (и впрямь, чем стал бы «Евгений Онегин», если бы...); но верно это и о поэме и о драме; и, конечно, это так, из-за свойств стихотворного языка. Несмоненно, однако, и то, что всякое присутствие повествования или вымысла, даже в коротких стихотворениях, оказывает влияние на характер поэтического языка, приближая его к языку прозы. Исключения из этого правила наблюдаются главным образом в тех случаях, где стихами переданный вымысел в высокой степени сказочен и фантастичен. Однако и тут смысловая подкладка словесной ткани не может не содержать известного количества значений, относящих нас не к действительности, как в обычном языке, а к вымыслу, который тем сходен с действительностью, что не совпадает со звукосмысловой тканью, не застревает в ней, а стелется, метафорически выражаясь, где-то за ней, позади нее. Верно это, впрочем, и о самых коротких, чисто лирических стихотворениях, где всегда бывает намечена исходная ситуация, называемая также темой, но здесь вымысел только то и делает, что открывает дорогу звукосмыслу, а в дальнейшем, если и сопутствует ему, то очень издали. Вероятно, поэтому и не говорит Аристотель ни слова о лирической поэзии в своей «Поэтике», или по крайней мере в той, только и сохранившейся ее части, что посвящена истолкованию вымысла и отношения его к действительности. И, конечно, нет другой области, во всем искусстве слова, где бы звукосмысл играл бóльшую, а вымысел меньшую роль, чем здесь. Они как бы соперничают друг с другом, могут почти совсем обойтись один без другого, могут поочередно господствовать (в драме, например, или в поэме); поэзия может осуществляться каждым из них в отдельности или обоими вместе; но мы вправе отличать поэзию смысла от поэзии вымысла, и, разумеется, не тут, не в вымысле, который можно передать и «своими словами», и совсем без слов зрительными образами, следует искать особенности поэтического слова.

О них мы все время и размышляли, и нам остается

спросить себя теперь, что же, собственно, поэтическим словом, если оно ни о чем не повествует, бывает сказано. Такой вопрос, чаще всего, либо отказываются ставить (важно, мол, «как», а «что» — для одних равно нулю, а для других чему угодно), либо дают на него ответы, стирающие различие между поэтическим и непоэтическим языком. На самом же деле, различие это, хоть и устанавливается читателем или слушателем на основании качеств самой речи, все же ведет затем к тому, что речь поэта и понимается иначе, оттого что он говорит «не то». Тут возможны, конечно, ошибки. Лже-поэзию принимают за поэзию. Люди, к поэзии глухие, предъявляют подлинной поэзии неоправданные требования, ища значений в ее смыслах (или действительности в ее вымыслах), и сердятся, когда она этих требований не выполняет. Один незадачливый критик, Юбер Фабюро, в своей книге о Валери (Париж, 1937), поставил ему в вину перемену, которую он произвел в окончательном тексте своего знаменитого стихотворения «Пальма», сравнительно с первой (напечатанной в свое время) его версией. Критик нам не объясняет, на каком основании он лишает Валери права менять как угодно свой хотя бы и напечатанный раньше текст; негодование его ослепило; вызвано же оно было тем, что замена одного слова во второй строфе придала ей, якобы, совершенно обратный смысл. Говорилось о том, что пальма «разграничивает таинственно (avec mystère) вес небосклона и притяжение земли», а теперь оказывается, что делает она это без всякой тайны (sans mystère). Что же поэт смеется, что ли, над своим читателем? На самом же деле читатель этот читал не стихи, а какой-то подсунутый им на их место космологический трактат. Поэзия этих стихов ничего общего не имеет с реальным притяжением земли или весом небосклона (да и что это такое?) или каким-то настоящим, а не таинственным — и потому допускающим, чтобы назвали его и не таинственным — разграничением их. Что же касается самой строки Départage sans mystère, то она лучше своей предшественницы и по звуку, и по смыслу, да и связана крепче со звукосмыслом всей строфы. Значение прежней строчки противоположно значению новой, но смысловое различие их очень невелико; два веских слова перевеши-

вают соединяющий их предлог, и тайна остается тайной: отрицание ее не равняется устранению из стиха самого этого слова.

Мнимое или приближающееся к мнимому отрицание может принимать в звукосмысловом языке очень различные формы, — не только ту, что так распространена в нашей народной поэзии и оттуда перешла в одно из лучших стихотворений Блока —

То не ели, не тонкие ели
На закате подъемлют кресты...

где эти ели, хоть и сказано, что их нет, подымают тем не менее свои кресты, как если бы сказано этого не было. Можно, конечно, назвать такое отрицание замаскированным сравненьем, но это еще не объяснит логическую его бездейственность. Тем более, что проявляется она и помимо сравнений, а подчас и против воли автора. Я недавно прочел стихи высоко ценимого мною поэта:

И птица пронеслась — не с червяком,
С масличной ветвью, вечность обещая

и немного пожалел, что червяка он не вовсе из них изъял, понадеявшись должно быть на силу отрицательной частички. Быть может я неправ, но мне все кажется, что пронестись-то птица пронеслась, а червяка на страницу все-таки обронила. Отрицание не помогло. Его слабость, как и слабость всех других строго логических категорий в поэзии, соприродна ослабленности синтаксических членений и связанной с этим приглушенности функций, выполняемых в обычной речи союзами, предлогами, флексиями. Важны слова, наполненные смыслом, еще лучше звукосмыслом; остальное менее важно. Но это не дает нем еще права видеть в этих словах мозаические кубики, прикрепленные par des moyens de fortune один к другому и сверкающие разноцветными огнями, так сказать, под музыку стиха. Во-первых, они сами поют, а во-вторах, слова поэзии, это все-таки слова поэта. Они — его слово; он вложил смысл в свои стихи — не один и тот же, а каждый раз другой. Это, только это и есть их смысл. Его, если мы их поняли, мы и понимаем.

Мы их понимаем; но спорить с ними мы не можем; это всего глубже, пожалуй, являет их отличие от всего, что нам говорят другие, и что сам поэт говорит, когда он говорит не как поэт. Мы можем критиковать его, отвергать его поэзию, но в ту минуту, когда мы ее приняли и его признали, мы утратили возможность спорить с ним или с ней. В тридцатых годах, в Англии, долгое время обсуждался вопрос о том, требует ли поэзия веры (belief), правильней было бы сказать: согласия с поэтом. Да, требует, правы были те, кто именно это и утвержал. Прав был уже Кольридж, когда писал, что неверие можно в этом случае отсрочить, временно упразднить. Не-христианин поймет «Божественную Комедию», но при условии, что он сумеет вообразить себя христианином. Да и не религиозный это вопрос, а вопрос понимания поэзии как поэзии. Когда я читаю последний стих «Цыган» — И от судеб защиты нет, — я соглашаюсь с ним, хоть это и не значит ни что я стал фаталистом, ни что я объявляю фаталистом Пушкина. Другое дело, если я этот стих привожу затем как изречение, чтобы высказать мое согласие или несогласие с ним: тут я волен решать, как хочу, но смысловое целое «Цыган» требует, чтобы я мысль, выраженную этим стихом, принял на веру. Мысль эта — не мысль, подлежащая спору. Все поэтические сентенции (как и вообще суждения) таковы. Например, знаменитая, внушенная Китсу воспетой им греческой вазой, о тождестве истины и красоты. О ней также много спорили, и в спорах мелькал термин, для этого случая, если не ошибаюсь, придуманный Ричардсом, лже-утверждение» (pseudo-statement). Как будто все недоказуемые утверждения неспособны быть ни истинными, ни ложными, а потому и утверждениями не могут называться! Никто при этом не вспомнил, что мысль, высказанная Китсом,в платонизме своем очень близка к шиллеровской:

Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

Неизвестно, почему такие мысли — не мысли, и почему мы не можем им верить: верят вообще лишь в то, чего нельзя доказать. Но *должны* мы верить, что красота

будет истиной, что красота и есть истина, только пока мы читаем Шиллера и Китса. Стихи нам это велят; если бы в них не было смысла, они ждали бы от нас одних лишь комплиментов; но хоть смысл в них и есть, возражений они от нас не ждут. Поэзия принуждает нас с ними согласиться. В этом одном нетяжелый ее гнет.

Конечно, из одних суждений, и уж тем более из сентенций, стиховые смыслы не состоят, но характер всего, из чего они состоят, сказывается в сентенциях тем ясней, что они, взятые отдельно, наименее похожи на поэзию. Даже «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» на минуту представится мне правдой, поскольку я сочту поэзией диалог, откуда взяты эти два стиха и прочту их как стихи. Правдой будет для меня и вымысел, верными все смыслы, относящие меня не к вымыслу (к нему относят значения), а к смыслу мира, который сквозь них (как и сквозь вымысел) угадывает, нащупывает поэт. Смыслы эти — и вымыслы — мы понимаем: даже глагол этот «понимать» подходит к ним лучше, чем к чему либо другому; но не так понимаем, как просьбу, приказ, и не как теорию относительности (или таблицу умножения). Там сплошь значенья; там все переводимо на факты, все приложимо. Смыслы, и уж во всяком случае эти смыслы, не приложимы ни к чему кроме смыслов, ни к каким фактам и вещам. И удвояется эта неприложимость — да и все сказанное осложняется — еще и тем, что ведь поэт не просто говорит стихами, а обращается к нам через стихотворения, «говорит» путем создания из словесной, звукосмысловой ткани органических единств, именно и сочлененных на подобие живого организма. Очень показательно, что на русском, как и на других известных мне языках, о «смысле» этих единств не говорят; не смысл обитает в них, а нечто вроде души, по-немецки Gehalt (не «содержание»», оно зовется Inhalt), — то несказанное, в высказываньи которого, по Гёте, состоит искусство. Оно, это высказанное, осмысленно, мы питаемся в стихах им, а не бессмыслицей, но куда же его применить, к какой действительности его приспособить, когда и уловить его нельзя иначе, как теми самыми стихами, которыми высказал его поэт. Поэзия тут, она с нами, она в нас, и ее нет. Она в словах, но как будто и не в словах. Она «витает в

воздухе». Она «между небом и землей», и должно быть ближе к небу. Вот почему писания о стихах и кончаются чаще всего стихами. Последуем традиции и мы. Пусть это будут те прелестные четыре строчки, что нашептала добрая Муза поэту, Игорю Чиннову, сразу после того, как он, не послушав ее, оказал слишком много доверия частице «не»:

А что стихи? Обман? Благая весть?
— Дыханье, дуновенье, вдохновенье.
Как легкий ладан, голубая смесь
Благоуханья и — благоговенья.

Верю. Каждому слову верю, без вопросов. Только, не говоря уже о прозе, никакими стихами полностью нельзя сказать, что́ такое поэзия.

1964.

О ЛЮБВИ К СТИХАМ

Когда говорят о поэзии, неизменно имеют в виду «настоящую», «хорошую» поэзию, т.е. ту, которую мы считаем таковой, сообразуясь чаще всего с заветами отцов или с мнением наших современников. Вся остальная представляется нам несостоявшейся: поэзией разве что по намерению, а так как до намерений, самих по себе, нам дела нет, то и попросту не-поэзией. Иначе и не может быть, поскольку мы исходим из восприятия ее, да еще из восприятия, стремящегося к оценке или руководимого чужой оценкой. Отожествление не одной поэзии, но и всякого искусства вообще с одобренным нами искусством, не есть нечто, от чего мы могли бы отказаться. Оно во многих отношениях оправдано... Во многих, но не во всех.

Однобокость и опасность его в том, что оно делает невидимой укорененность искусства не в чем-то исключительном, доступном лишь отдельным людям, а в человеке, в самой его человечности. Следуя ему и не умея отвлечься от него, мы превращаем поэта в хитроумного изготовителя лакомств, которого лакомки превозносят до небес, но с собою равнять не то брезгуют, не то боятся, косясь на диковинное устройство заоблачной его кондитерской. Мы восхваляем его за угожденье нашим вкусам, и перестаем сознавать, что он с нами *говорит*, что он говорит за нас и о нас. Мы забываем, что плохой пейзаж все-таки — живопись, а не фотография и не географическая карта, и что отличие плохих стихов от объявления в газете «по человечеству» важней, чем их отличие от хороших стихов. Превыше всех оценок — само существование искусства: не будь его, не будь потребности в нем, нечего было бы и оценивать. Вот почему мне и

захотелось поразмышлять на этот раз, не о поэзии: о любви к поэзии. Или — проще и точней — о любви к стихам.

«Поэзия» — слово высокое, неотделимое от оценки, и вместе с тем чересчур широкое. Можно говорить о плохой музыке, плохой архитектуре; «плохая поэзия» звучит противоречиво; лучше уже звать ее мнимой или лже-поэзией. С другой же стороны, поэзия есть и в вымысле (всё равно, изложенном прозой или стихами), и в прозе, обходящейся без вымысла; во всех искусствах, как и за пределами искусств. Поэзия, по Клоделю, повсюду и везде; ее нет, прибавляет он, только у плохих поэтов. Зато стихи, ответим мы ему, есть и у хороших, и у плохих; бывают сами и хороши, и плохи. Любят их, как все те, кто худо ли или хорошо их пищет, так и некоторые из тех, кто их не пишет, хоть по опыту многих и не так-то легко любить их без того, чтобы пытаться их писать. Любовь к ним рождается большей частью задолго до приобретенья медленно развивающейся способности их распознавать, вследствие чего даже и очень большие поэты начинают обычно с писанья плохих или посредственных стихов, в которых мы, если бы позднейшей их поэзии не знали, не уловили бы и ее предвестия. Что же касается людей, вовсе к стихам равнодушных, то они равнодушны к хорошим ровно в той же мере, как и к плохим. Так что, до всякой табели о рангах, и даже до всякого различенья стихов приемлемых от стихов «ниже всякой критики», уже проведена черта между стихами и всем, что не стихи. Мы эту черту осознаем, когда встречаемся с людьми, которые никаких стихов не любят. По ту сторону всех наших, пусть и вполне справедливых «да» и «нет», есть райский сад, куда тем, нелюбящим, нет доступа. Кроме древа жизни, растет там, правда, и древо познания добра и зла, но ведь ничто не мешает нам вообразить, что плодов его мы еще не вкусили.

⁂

Любя стихи, что же мы, собственно, любим? То, что сближает слово с музыкой. Стихотворство возвращает нас к их первоначальному союзу. Во многих разновидностях зова, как и звукового изображенья, т. е. на первых, а

зачастую и на дальнейших ступенях языка, слово сливалось с пением. Еще греки называли «музыкой» нечто, чего мы этим заимствованным у них именем не называем: слово включающее в себя музыку, и музыку, нераздельную со словом. Сама греческая речь, покуда не исчезло существенное для нее различие долгих и кратких гласных, оставалась влитой в то, что мы назвали бы пением, и мы не представляем себе в точности, как она звучала, даже в сравнительно поздние времена. Недаром древние (вслед за греками и римляне) никогда и прозу не читали про себя, а всегда вслух, хотя бы и наедине с собою. Стихи же не просто произносились нараспев, а пелись, даже после того, как появилась музыка, отделенная от слова. Пели и позже (под аккомпанимент) свои стихи всевозможные сказители, трубадуры, труверы, миннезингеры, но столь непосредственной связи между пением и речью, как у греков, новые наши языки уже и тогда не знали. Однако, и в них ритмическое членение речи, вместе с мелодией интонаций, дает основу, как для осмотрительного использованья его прозой — где, по словам Малларме, если есть ритм, то есть и стиль — так и для более определенной, регулируемой метром, ритмики стиха. Любовь к нему как раз и обусловлена восприимчивостью к этой его музыке. Но для нас, в отличие от греков, это — другая музыка, лишенная чистых тонов и четких интервалов. Соответственно чему, есть среди нас люди, музыку стиха чувствующие, а инструментальную или даже и вокальную не чувствующие, как и наоборот, люди музыкальные, но глухие к музыке стиха.

Стихи нас, конечно, и учат этой их музыке «внимать»: учат ее слышать, слушать (не пропускать мимо ушей) и воспроизводить. Воспроизводим мы ее — и тем самым реализуем, осуществляем — при всяком чтении, даже одиноком и по внешности безмолвном. Всякий читатель стихов, помнящий, что читает он стихи, становится исполнителем их, совершенно как, в отношении музыки, певец или пианист, с той лишь (практически немалой, но принципиально ничтожной) разницей, что публичное чтение стихов несравненно чаще их губит, чем музыка бывает до неузнаваемости искажена концертным исполнением ее. Чем лучше мы читаем стихи, неслышно или вслух — но

всегда вслух для внутреннего слуха — тем больше мы сливаемся всем нашим существом со всею полнотой их движения и звука, их ритма, мелодии и гармонии (состоящей из звуковых повторов и согласования неповторяющихся звуковых единиц). От способности к такому слиянью зависит и успешность исполненья, т. е. качество нашего чтения. Способность эта ограничена. Вряд ли существует читатель — или чтец: тут нет разницы по существу — одинаково хорошо читающий любые стихи. Поэты высокого дара читают хорошо (или хоть в главных чертах верно) почти всегда лишь свои стихи, или очень к ним по интонации и по ритму близкие. Так, Скрябин, на эстраде, играл — незабываемо и несравненно — только Скрябина. Рахманинов играл Скрябина менее хорошо, Рахманинова — прекрасно, но не лучше, чем многих других. Думаю, справедливо будет сказать, что дарования этих композиторов были обратно пропорциональны исполнительскому их диапазону.

Но речь у нас идет не о степени дарований и даже не об отличии произведений от воспроизведений: яблоко с запретного древа нами еще не сорвано. Говорим мы пока лишь о не каждому отпущенном, но все же распространенном, а потому и скромном даре стихового слуха, столь же необходимого для понимания и чтения, как и для писания стихов. Восприимчивость этого рода пробуждается зачастую очень рано. Пушкин, как известно, еще до лицея писал стихи по-французски и по-русски; четыре его стихотворения в 1814 году были напечатаны в «Вестнике Европы». Блок в «Автобиографии» говорит, что стихи стал писать «чуть ли не с пяти лет». Он с усмешкой называет это «сочинять», зная, конечно, что начинал он, как и все, с подражания чужому сочинительству. Ни музыкантов, ни стихотворцев, ни просто «говорящих лиц» не было бы на свете, если бы не существовало до их рожденья музыки, стихов и языка. Как не приходится каждому создавать заново человеческую речь, так нет ему надобности и выдумывать стихотворства. Тут начинается все с переимчивости, хоть и не всегда все кончается ею. Переимчивость эта может быть направлена на очень разные стороны стихотворной музыки. Пушкин бойко разыгрывает гаммы, Блок одним пальцем подыскивает «на слух» мелодию.

Пушкин занимается, как и многие его товарищи по лицею, добровольными практическими работами по версификации, вкладываньем в установленные до него стиховые схемы отсеянного тоже не им самим языкового матерьяла, с заботой о возможно меньшем насилии над ним, о «естественности» стихотворной речи, гораздо больше, чем о ее певучести. Блок, напротив, если отвлечься от совсем детских стихов (столь ранних пушкинских не сохранилось), только певучестью и живет, ищет ее одну, берет ее напрокат у Владимира Соловьева, у Фета, но и где попало, ничего не требуя от слов, кроме звуковой податливости пению и общей смысловой окраски, располагающей к нему же; банальность их его не пугает, грамматикой и логикой он не озабочен. Пушкин обретает музыку по мере созреванья: растет осмысленность и рождает ее из себя. Блок долгое время учится из чужой музыки добывать свою, и лишь гораздо позже уравновешивает ее смыслом.

Совсем без музыки, однако, стихов не бывает, и мы слышим ее не в метрических парадигмах, а в реальном ритме стихотворений, который под эти парадигмы можно «подвести», но который из них не родится и с ними не совпадает. У нас с детства в ушах не просто четырехстопный ямб — им никто никогда не писал — а различные его ритмические варианты, едва ли не с исчерпывающей полнотой использованные русскими поэтами. Это относится и ко всем другим размерам, хотя трехсложные, в пределах того же количества стоп, менее разнообразны по ритмам, чем двусложные. Все эти ритмы сами по себе или в сочетании с интонациями и звуко-смысловой окраской, т. е. с тем, как они использованы были в тех или иных стихах, именно и составляют то, что нам передается, как передается и самый наш язык, и что нас учит, в меру наших сил и нашей воли, понимать, читать, любить, а то и писать стихи. Все, кто это наследие приемлет, образуют обширную группу людей, отличную от другой, еще более обширной, где о стихах быть может и знают, но их не замечают, и читают их, как если бы они стихами не были. Чуть присмотришься, однако, поближе, обнаружатся и в первой группе существенные различия, отнюдь не сводящиеся к тому, что среди отнесенных к ней одни пишут стихи, а другие их не пишут.

Можно даже сказать, что внутри этой группы писание или неписание стихов дифференцирующего значения вообще не имеет. Больше того: бывает стихописанье столь беспомощное, поэтически-малограмотное, или столь механическое, пустое и безличное, что людей, предающихся ему, испытываешь желание причислить к тем, для кого стихов не существует. Из всего наследия усвоили они лишь несколько рецептов, иногда один единственный, которые и применяются ими для изготовления все новых и новых стихотворных строчек. Они понятия не имеют о том, что достигалось и чего можно достигнуть стихом, а потому и не дают себе отчета в убожестве достигнутого ими. И все-таки о совсем плоской графомании здесь далеко не всегда позволено бывает говорить. Стихослагательство отвечает сплошь и рядом потребности вполне реальной: потребности высказаться, и не как-нибудь, а так, чтобы при этом высказываемое оказалось облагороженным, приподнятым, что и обеспечивается использованием готового поэтического словаря и столь же готового, подслушанного (и подчас плохо расслышанного) ритма. Огромное большинство стихотворений, что пишутся на земном шаре, не для печати или не в первую очередь для печати, относятся к разряду чистой лирики. Слагатели слагают их о себе и о самом для себя важном и дорогом; они, можно сказать, только и делают, что пишут «Я помню чудное мгновенье» или «Выхожу один я на дорогу», и делают они при этом (в смысле английского глагола to do, а не to make) то же самое, что делали авторы этих двух строк, задумывая и занося в свою тетрадь стихотворения, начинающиеся ими. Но когда это важное и дорогое, это высказанное и даже спетое попадает, минуя редакторские корзины, в печать, мы, т. е. другие любители стихов, быть может, их и пишущие (и чего доброго пишущие не лучше), пожимаем плечами не без досады, а если читается это автором, да еще с эстрады, испытываем неловкость, то в жалость переходящую, то в стыд. Принимать исповедь мы не призваны, отпускать грехи не в нашей власти, и вместе с тем, когда перед нами живой человек, нам трудно его одиночество или его «чудные мгновенья» счесть за ничто, и его на голос положенные слова отбросить, как пустую шелуху.

Вот мы и подошли, скажут нам, к тому древу распознаванья, протянули уже и руку к его плодам, заговорив даже не просто о хороших и плохих стихах, а о самых плохих и самых хороших. Да, но мы все еще говорим не о том, что их различает, а о том, что у них есть общего. Между теми и другими расстилается область бесчисленных градаций и переходов, огромная область литературы и литературной образованности, а значит и любви к стихам, не совсем слепой, просвещенной, более или менее зрячей. Мы теперь сюда и заглянем, ради этой любви, а не в поисках иерархий, и отнюдь не забывая, что если существуют стихи, отвергаемые литературой, то (со времени романтизма) есть и поэты, не включающие в нее свои стихи, потому что на литературу они смотрят сверху вниз, с высоты своей — порой и в самом деле высокой — поэзии. Думаю, что они имеют на это право, лишь в том случае, если не отказываются от родства с теми обездоленными, которых, по литературным правилам, сравнивать с ними ни на каком расстоянии не разрешено.

⁂

Гёте записал, за восемь лет до смерти, одну из проницательнейших своих мыслей: «В ритме есть что-то колдовское; он даже вселяет в нас веру, что возвышенное принадлежит нам».

Без ритма нет музыки, не обходятся без него и другие искусства, но Гёте имел в виду искусство слова, и, конечно, о стихах думал прежде всего. Слова, несомые ритмом, звучат по-новому, и не совсем то значат, что они значили раньше. Если это — мои слова, они мне кажутся иными, я их узнаю и не узнаю, вижу в них себя, и тем не менее в них не остаюсь так-таки запросто собою. Верно это уже о прозе, сколько-нибудь ритмизированной, произнесенной тайно вслух (без чего искусства прозы не бывает), но еще гораздо вернее о стихах, и, как ни грустно, всего верней о стихах подражательных, неполноценных, плывущих, как бы в пробковом поясе, на чужой ритмической волне. Речь идет, конечно, о подражании неосознанном, т. е. самом распространенном, и не непременно о подражании определенному поэту, но и целой поэтической

школе, или, на низшем уровне, вполне обезличенному шаблону. Я тем более могу быть удивлен и, пусть на время, очарован собственными стихами, чем они, в сущности, менее мои. А так как я в чужие слова, в чужое движение и звучанье вложил нечто обо мне, о моих чувствах или мыслях, то я эти мои-не-мои стихи не без некоторого основания считаю все-таки моими. В их ритме есть — или в нем было — волшебство; я его перенял, я вобрал его в себя, и он в меня вселился вместе с верой, что я — поэт, что возвышенное, которое мечтал я высказать, мною сказано и что тем самым оно мне принадлежит.

Не сомневаюсь: Гёте о покушениях с негодными средствами не думал; но тем его слова и глубоки, что, годясь для гения, они его не разлучают с простым смертным, любящим стихи и пытающимся их писать. Возвышенное и гению не принадлежит, в собственность и даже в аренду никому не отдается; есть только приближения к нему, а в приближениях ступени; их много и начинаются они совсем внизу. Баратынский прав:

Глупцы не чужды вдохновенья;
Как светлым детям Аонид,
И им оно благоволит:
Слетая с неба, все растенья
Равно весна животворит.

Здесь только первое слово слишком резко: неудачливые стихотворцы вовсе не вербуются из одних глупцов. Вдохновенье же их и в самом деле посещает, если называть этим словом состояние души, независимо от его последствий и плодов. Пусть иные «растенья» и раздует капустой, как сказано дальше, а «лавром расцветут» лишь немногие, но в ботанике вдохновенья нет пропасти между ними, произрастают они вперемешку на той же почве и первые их побеги не так уж разнствуют между собой: «С раннего детства я помню набегавшие на меня лирические волны», пишет в «Автобиографии» Блок, но ведь ни в детстве, ни в отрочестве, ни даже в юности, ничего особенно замечательного в результате таких набегов у него не получалось. В лицейских стихах Пушкина есть неподражаемая его стремительность, свежесть, четкость,

но поэта, которым он станет, в них еще нет. У Лермонтова и Блока, ранние их стихи — у Лермонтова до семнадцати лет, у Блока вплоть до первой книги — содержат предвестия их будущей поэзии, но предвестия, не больше. «Светлые дети» с вдохновением знакомятся рано, но не раньше, чем иные пасынки Аонид, и не так, чтобы творения их сразу же резко отличались от творений этих пасынков. Блок, так горячо веровавший — не в Бога, а в «божество и вдохновенье» и тем самым в свое призвание, еще в конце жизни издававший сборники своих юношеских, слабых, но с вдохновеньем писавшихся (он об этом помнил) стихов, все-таки, под самый ее конец, закончил свою пушкинскую речь «веселой истиной здравого смысла»: «Для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать». Он даже поклялся в этой истине «веселым именем Пушкина».

Мы, однако, не об уменьи и не об искусстве рассуждаем, и не о хороших стихах, а о стихах; о ритме, живущем в них и заставляющем нас верить, что Поэзия нам принадлежит. Чужие ритмы ту же вселяют в нас веру, что и свои; чужая взволнованность и нас волнует; а свое от чужого отличать это уже не «лирические волны», это — искусство и уменье, это — выбор, и это — зрелость, иногда наступающая рано, иногда долго заставляющая себя ждать. Уже чтение стихов вдохновляет, особенно если их читать, как они того требуют: вдохновляет на писание стихов. Блок в юности «с упоением декламировал Майкова, Фета, Полонского, Апухтина»: их голоса (последних трех и Соловьева) мы в стихах его тех лет и слышим; собственный его голос зазвучит поздней. Другие, не догадываясь о том, так до конца и поют чужими голосами. Но, конечно, и на них те волны набегают не из книг, а из собственного волненья, нашедшего ритм в чужом и слившегося с ним. «Слетая с неба, все растенья равно весна животворит». И, разумеется, весной — весною нашей жизни, а порой и под старость, весною смерти — лирическая взволнованность эта тревожит нас сильней, чем в другие времена. Первые всходы умиранья взрастили Иетсу и Готфриду Бенну лучшую их поэтическую жатву, и венцом поэта увенчали искусного стихотворца Георгия Иванова, как порою они и неискусным сплетали из мо-

жевельника, из волчьих ягод нежданный и незаслуженный венок. Но весенние вихри еще неразборчивей и щедрее: ими лира вручается и тому, кто побренчит на ней часок, а потом на всю жизнь о ней забудет.

«Всякий кого коснется Эрот, становится поэтом». Это сказано у Платона, в «Пире», и Блок недаром взял эти слова эпиграфом, когда за несколько месяцев до смерти подготовлял к печати свои «Отроческие стихи». Поэтом он стал, — хоть и не когда их писал, а позже, если слову «поэт» придавать его сильнейший смысл. Но в слабом, в разбавленном смысле слова все мы становимся поэтами, когда юношески влюбляемся и стихи начинаем писать, если их любим или хотя бы о них знаем. Наиболее подходящий для этого вид влюбленности называется по-английски calf love, телячьей любовью. Годится и романтическая страсть, но приводит к немоте, если не отвечает ей хоть крупица подлинного дара. Меньше всего бывает прибыли стихам от того, в чем можно обойтись и без Эрота, и что не-греческий наш век зовет поэтому эротикой. Но это не значит, что наша плотская, чувственная глубь и тьма стихам чужда и к их возникновению непричастна. Из нее, в конечном счете, те лирические, те ритмические волны и родятся, — весною, как и зимой, в неразлучности тела и души. Но родятся они из н е о с о з н а н н о й глуби, из непрозрачной для рассудка тьмы; из того же родятся, из чего родится похоть, но не из обмозгования похоти. Да и кроме того не о любовных стихах идет речь, не одним любовным стихам нужны эти волны, а стихам вообще; не тому или иному, что ими бывает сказано, а им самим: самому их бытию. И как раз поэтому все стихи, но более всех стихи с могущественным ритмом, бывают насыщены чувственной энергией, излучаемой ими, когда мы их читаем, и передающейся тем, кому мы их читаем вслух. Оттого-то и правдиво неприятнейшее из неприятных четверостиший Ходасевича, составляющих прекрасное стихотворение «Окна во двор»:

Что верно, то верно! Нельзя же силком
Девчонку тащить на кровать!
Ей нужно сначала стихи почитать,
Потом угостить вином . . .

И, вероятно, по той же причине так и отталкивает нас звучное и ритмически подчеркнутое чтение стихов, которых мы не можем признать хорошими стихами.

Стихи не гнездятся в интеллекте. Конечно, не остаются они и во мгле, откуда вырастают: они побеждают ее сиянием слова, — пусть, сплошь и рядом, только отраженным, едва теплящимся в уже сказанных много раз словах. И все-таки их суть и их власть постигается нами не умом, а — по началу, во всяком случае — какой-то заумной дрожью. «Поэзия кажется мне чем-то скорей физическим, чем умственным (intellectual)», писал Хоусмэн, ссылаясь на особое ощущение, где-то «на дне желудка», in the pit of the stomach, которое вызывалось у него, во время утреннего бритья, воспоминанием о некоторых стихах. Эмили Дикинсон заявляла: «Если я читаю книгу, и все тело мое становится холодным, так что никакой огонь не может его согреть, я знаю, что это — поэзия. Если физически я ощущаю нечто такое, как если бы мне сняли верхушку головы, я знаю, что это — поэзия. Только так я это и знаю. Есть ли способ узнать это иначе?» Рационального, допускающего проверку нет. Но мы все же удостоверяемся в наличии поэзии — быть может мнимой, но для нас в эту минуту подлинной и несомненной — сквозь такого рода ощущения («холодок», «мороз по коже», «дыханье захватило»), а не в них самих, не отожествляя ее с ними; чего, впрочем, Эмили Дикинсон (не поручусь за Хоусмэна) и не имела в виду. Ощущения эти — симптомы цельности переживания, охватывающего все наше существо. Такое переживание, вопреки физиологичности этих его симптомов, уже с опьянением несравнимо и со сценкой «Окон во двор» ничего не имеет общего. Вызывается оно не стихийною волной, поднимающейся из глубин, а ритмом и звуком, слившимися со смыслом: звукосмыслом всего стихотворения в целом, или какой-нибудь его части, особенно поразившей нас. Слияние может оказаться иллюзорным, но кажется очевидным, и захватывает нас именно оно. Пусть зарождаются стихи во тьме; создаются и переживаются они в свете разума, в полноте слова, в его духовной, но включающей душу и тело, полноте. «Местожительство» их,

в человечности нашей, правильней всего называть совестью.

⁂

Это огромная тема. Когда-то, в те давние времена, когда я еще писал стихи и едва начинались размышления мои о стихотворном и обо всяком вообще искусстве, я мечтал написать книгу, которая так и называлась бы: «Совесть. Размышления о поэзии». До сих пор хранится у меня пачка заметок, восходящих к самому началу двадцатых годов, в конверте с такой именно надписью. Но я давно уже понял, что этой книги не напишу. Ее должен был бы, да только и мог бы написать поэт, насчет чужой поэзии осведомленный, но, главное, не ослепленный своею, и способный выследить, откуда она возникает и чем она в его внутренней жизни питается. Быть может этого нельзя ждать как раз от сильнейших дарований, твердо верующих (как, впрочем, и многие лишенные всякого дара чудаки) в беспричинность и вместе с тем необходимость того, что они делают; а с другой стороны, при даровании послабей, результаты были бы менее показательны. Мне, во всяком случае, и тогда казалось, и сейчас кажется, что не-поэту браться за такую книгу не стоит. Недаром я и задумал ее, когда мнил себя поэтом, — не то, чтобы сплошь, 24 часа в сутки и 365 дней в году, но все же после того, как мне удавалось написать стихи, которые сгоряча представлялись мне хорошими стихами. Когда же я в призвании этом разуверился и стихи писать перестал, я в тот незаклеенный конверт стал заглядывать реже и мысли мои о поэзии приняли другое направление.

Но тема осталась. Многое с тех пор возвращало меня к ней. Думалось мне не раз, что прощаясь тогда — последним восьмистишием — со стихами, я напрасно и с ней распрощался им же, той разочарованностью и горечью, которые я в него вложил:

Когда опомнится повеса и глупец,
Когда исправится шутник неисправимый
И тот, кто видел сон, проснется наконец,
Нелюбящий и нелюбимый,

От нас останется оставшимся тогда
Вот этих тесных букв рассчитанная повесть,
Обряд без трепета, уменье без стыда
И слов сговорчивая совесть.

Перечитывая теперь эти стихи, мне хочется сказать себе: parler pour vous, mon cher! Если вы совершали обряд без трепета, если у ваших слов сговорчивой оказалась совесть, — тем хуже для вас. Да и уверены ли вы, что вам в самом деле было дано такое уж уменье, такое бесстыдное уменье? Разве уменье не в том, чтобы слушаться совести, говорящей словами? В словах, которые в словаре, никакой совести нет. И в самом деле, тридцатилетний тот стихотворец, поставивший точку на своих стихах, напрасно сделал это с таким видом, как будто он ставит точку на стихах вообще. Поверить, как верят правде частичной и мимолетной, его восьми строчкам можно; такое чувство, вероятно, испытывал не он один; и «мы» вместо «я» сказал он, может быть, не совсем всуе. Но будь он поэтом вполне, он бы не думал, что можно сговариваться со словами, а верил бы, что найденное — после долгих поисков быть может — слово высказывает незаменимо то самое, что надлежало высказать.

Как бы то ни было, совесть говорит стихами, и совестью живут стихи, если хоть в малой доле причастны они поэзии. Даже простая любовь к стихам — еще совесть любит в стихах. Марина Цветаева прекрасно писала об «Искусстве при свете совести», жаль, что осталось это у нее отрывком; но я не это имел в виду и не об этом говорю сейчас. Скорей о том, о чем говорят два стиха Георгия Иванова: «Добра и зла, добра и зла/Смысл раскаленный до бела» и о чем Пастернак сказал немного вычурно, но верно: «Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести». Не в суде поэта и не в суде над поэтом тут дело, и не в «угрызениях», не в чувстве греха, хоть оно и может в возникновении стихов играть решающую роль, даже когда тема их к нему отношения не имеет. Совесть, это тайное веденье о себе самом, беседа о себе с кем-то, кто и ты, и не ты, кто знает тебя лучше, чем ты сам — вне совести — себя знаешь. Она не то же, что сознание. В совести ты о себе знаешь то, чего сознанием не сознаешь. И вы-

сказать ты этого не можешь иначе, как бормотаньями, которых твой рассудок не признает, или звукосмыслом, пением и словом твоих стихов, которых он тоже не понимает. Не в действии, не у действующего — это опять-таки с несравненной прозорливостью увидел Гёте — только у созерцающего есть совесть. Поэзия — созерцание. В поэзии совесть и созерцание — одно.

И наша любовь к стихам, она — отблеск поэзии, и она — дочь совести. Неотделима она, если не от писания стихов, то во всяком случае от желания их писать. За сорок лет, с тех пор как я расстался с ними, сколько раз я тянулся к ним, тосковал по ним! Не раз и начинал писать, да не кончал. И вот лишь теперь, зимнею моей весной, в Италии, написал три «пиесы», как некогда выражались. Целых три, да еще с каким упорством над ними работал! И в печать их отдал. Покойный Р. Н. Гринберг их напечатал в «Воздушных Путях», IV (упомяну кстати, что я же и посоветовал ему в свое время пастернаковское это заглавие дать его сборникам). Первое, «Берег Искии», я и здесь воспроизвожу. Другие для этой книги не подходят, а оно, в конечном счете, о словах все же, о стихах:

Ни о ком, ни о чем. Синева, синева, синева.
Ветерок умиленный и синее, синее море.
Выплывают слова, в синеву уплывают слова,
Ускользают слова, исчезая в лазурном узоре.

В эту синюю мглу уплывать, улетать, улететь,
В этом синем сияньи серебряной струйкой растаять,
Бормотать, умолкать, улетать, улететь, умереть,
В те слова, в те крыла всей душою бескрылой врастая . . .

Возвращается ветер на кру́ги свои, а она
В синеокую даль неподвижной стрелою несется,
В глубину, в вышину, до бездонного синего дна . . .
Ни к кому, никуда, ни к тебе, ни в себя не вернется.

Кажется эти двенадцать строк наиболее мне удались из всего в стихах написанного . . .

— Что ж это вы, сударь, возомнили себя вновь поэтом?

— Нет, увы. Если я отчасти им и был, то уж скорей, порою, в прозе. Просто, на склоне дней, совесть что ли, или нечто к ней близкое проснулось, да любовь — все та же, о которой все время щла речь — попутала. Написал я «пиес» этих очень не много. Замолк опять. Пора мне снова распрощаться со стихами; нужно думать, навсегда. Сделаю это, переписав (из «Нового Журнала») еще два стихотворения. Первое как будто и не о стихах, — но ведь о том оно, что высказывается в них, о несказанном:

Зачем, рассудок беспокоя,
Гадать, что́ ближе, свет иль тьма,
Когда от запаха левкоя
Мне так легко сойти с ума?

Для несказанного ответа
Предвечной мудростью рожден,
Темнее тьмы, светлее света
И тишины беззвучней он.

Скорее сладостен, чем сладок,
Свежее свежести самой,
Он, по ту сторону загадок,
Во мне сливается со мной.

Блаженное благоуханье
Единый раз сполна вдохну
И задохнусь в моем вдыханье,
В его дыханье утону,

Как будто машут, веют, тают —
Там, где душа моя была —
Как будто в небо прорастают
Ее незримые крыла.

Второе — «Стихи о стихах» — скептическим оказалось — вроде того давнего восьмистишия. Так, должно быть, со стихами прощаться мне и подобает:

Неназываемое нечто
Слиянье правды и мечты,
Того, что — тлен, того, что вечно,
Того что — ты и что — не ты

Почудилось, — и вот уж начат
Двуличных слов набор, отбор,
Тех, что, гляди, да и заплачут
Твоим слезам наперекор.

Извилисто, молниеносно,
В разбивку, исподволь, навзрыд,
И не спроста, и «ах, как просто»:
Шажок — стежок — открыт — прикрыт...

Подшито, выверено, спето.
Ну что ж, зови. Подай им весть.
Пусть верят нá слово, что это
Как раз то самое и есть.

1965 (1970).



A. ROSSEELS PRINTING C°
Vaartstraat 70 — 3000 Louvain
☎ 016/360.01 — Belgium